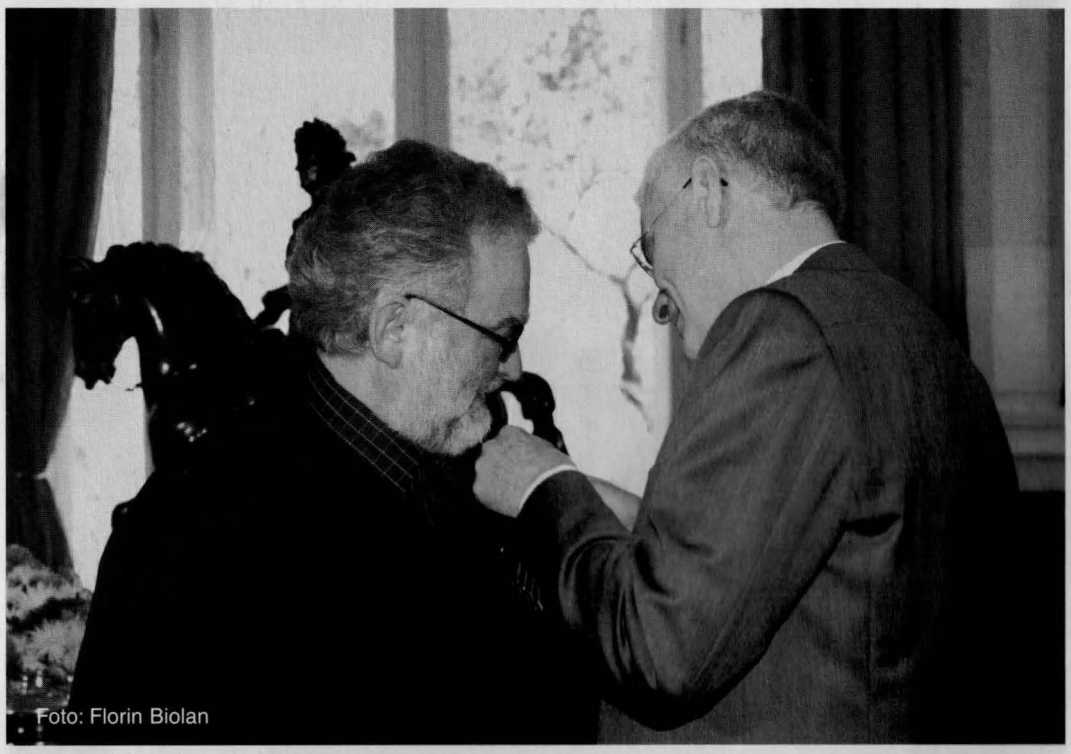
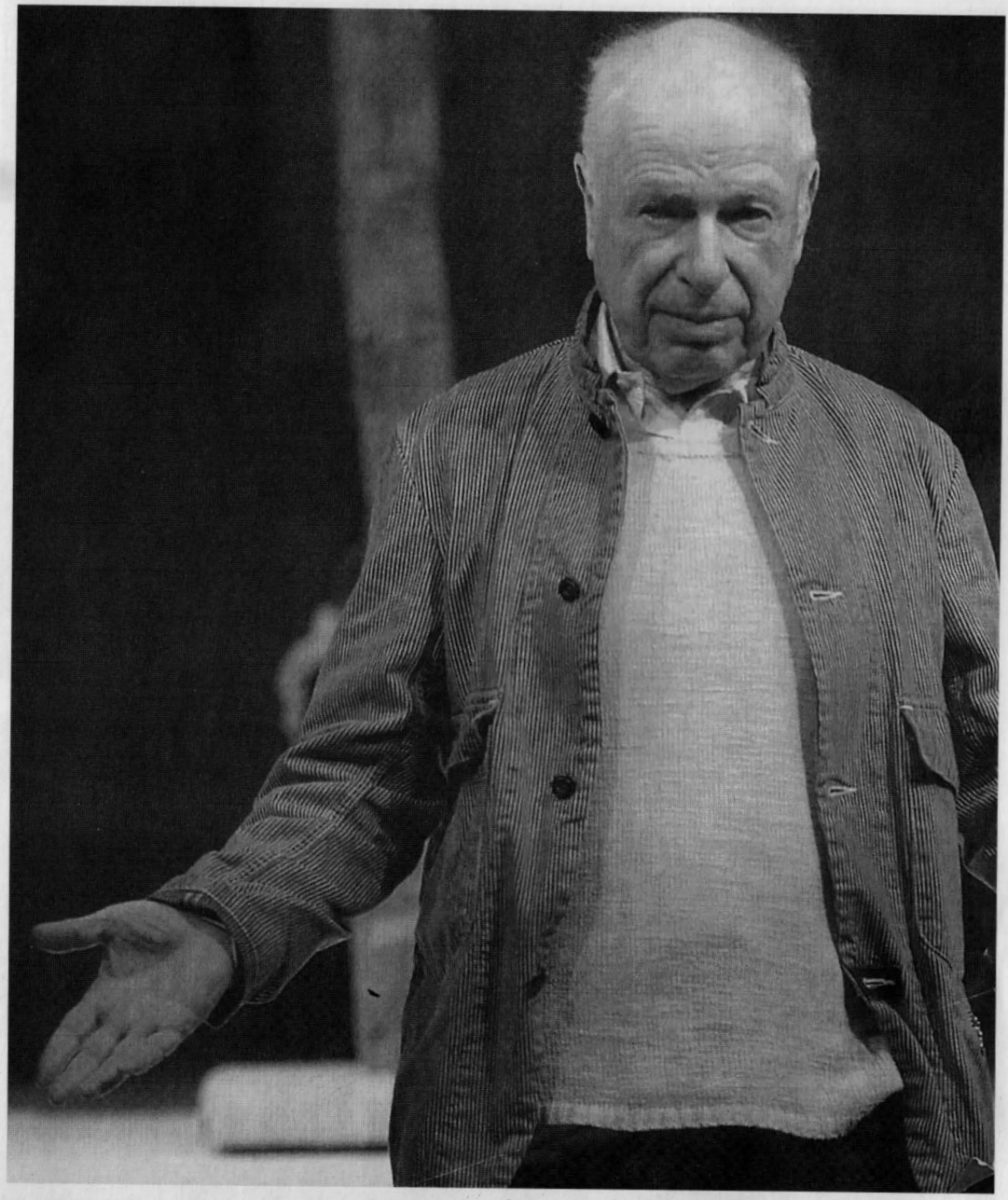
Foto: Florin Biolan

Luni 4 aprilie 2005, Ambasada Franței la București a găzduit ceremonia învestirii domnului **GEORGE BANU,** cavaler al Ordinului Literelor și Artelor, cu grad de ofițer al aceluiași Ordin. Distincția i-a fost conferită de către Guvernul Franței și înmânată de către Excelența Sa **PIERRE HERVÉ BOLOT,** Ambasadorul Franței la București. George Banu a ținut ca ceremonia să aibă loc în capitala României, pentru a se putea bucura astfel de compania prietenilor săi din țară, care au fost de față în număr mare, alături de mama și de soția sa, doamna Monique Borie.



George BANU, Monique BORIE și Excelența Sa Pierre Hervé BOLOT.

Victor REBENGIUC, Mariana MIHUȚ, Mihai MĂNIUȚIU, Alexandru DABIJA, Denisa COMĂNESCU și ceilalți.



PETER BROOK

80 de ani

PETER BROOK, una dintre figurile emblematice ale scenei moderne, a împlinit în primăvara aceasta 80 de ani. De la debutul său, în 1945, la Stratford, Brook a marcat teatrul european prin spectacole intrate în istorie, a căror contribuție la înțelegerea lui Shakespeare, ca și la înnoirea limbajului teatral, a fost enormă. Printre răsunătoarele sale succese se numără *Regele Lear* și *Visul unei nopți de vară*, *Titus Andronicus*, *Oedip rege* sau *Marat-Sade*, fără a mai pune la socoteală filme celebre precum *Moderato cantabile* sau *Împăratul mușteIor*, ori experimente întreprinse în zona teatrului documentar sau a „teatrului cruzimii".

Stabilit la Paris începând din 1969, mai întâi pentru o perioadă de cercetare și apoi pentru o activitate de creație, Brook, deși permanent în mișcare, rămâne înainte de toate inseparabil de Bouffes du Nord, simbolică citadelă a teatrului, unde au putut fi văzute spectacole de referință ca *Timon din Atena* sau *Furtuna*, *Adunarea păsărilor* sau *Mahabharata*. Acestui „ciclu al inimii" îi urmează un „ciclu al rațiunii", reprezentat de două creații memorabile: *Omul care* și *Sunt un fenomen*, montarea lui *Hamlet* de mai târziu constituind, într-un anume sens, o sinteză a celor două cicluri.

În ultima vreme, Africa, spațiul ei, cultura ei, chiar și textele ei, ocupă din ce în ce mai mult un loc privilegiat în munca lui Brook – iar ultimul său spectacol, *Tierno Bokar, o cercetare teatrală* o confirmă din plin – fără ca Brook să renunțe, totuși, să-și îndrepte atenția spre alte experiențe și spre alte orizonturi. La 80 de ani, regizorul rămâne deschis tuturor posibilităților.

George Banu ne propune aici o suită de texte inspirate de ultima perioadă de creație a lui Brook. Note de lucru, mărturii ale privirii atente și neobosite cu care urmărește teatrul brookian unul dintre cei mai buni specialiști ai domeniului și unul dintre cei mai fideli exegeți ai strălucitului regizor.

George BANU

Teatrul elementelor

Grotowski, care rămâne încă singura referință a lui Brook, a redus totul la corp – cel al actorului și cel al spectatorului, față în față în coprezența proprie teatrului. Brook, deși prețuiește această estetică austeră, nu a practicat-o niciodată cu aceeași rigoare. El recunoaște extremele, *teatrul brut* și *teatrul sacru*, dar identitatea lui nu se află nici într-unul, nici în celălalt; aceasta va apărea din unirea lor, cea pe care o realizează *teatrul imediat*. El leagă cele două modele, corectate reciproc datorită acelei alianțe care păstrează în teatrul sacru senzualitatea materiilor și smulge teatrul brut din unica logică a inferiorului, a materiei. Brook se reclamă și de la primul și de la cel de-al doilea, fără a se identifica pe deplin nici cu primul, nici cu celălalt. El nu va fi niciodată omul unui singur adevăr.

Brook găsește placa turnantă unde se îmbină brutul și sacrul în prezența elementelor pe platoul de joc, elemente ca pământul, apa, focul, ce se impun progresiv și se constituie în punct de întâlnire a contrariilor. Ele răspund, în egală măsură, exigențelor celor două modele opuse și, în consecință, conduc la apariția *teatrului imediat*.

Încă de la *Timon*, nisipul care acoperă scena pe toată durata secvenței exilului anunță pasiunea brookiană – confirmată de atunci încoace – pentru prezența elementelor. Aici, pădurea – unde, după Shakespeare, Timon se

izolează – e înlocuită cu deşertul, al cărui climat şi desăvârşită pustietate le recunoaştem: opera capătă, astfel, o tonalitate beckettiană. Nisipul intervine explicit ca soluţie scenografică, dar această impresie se atenuează deja în *Les Iks*, unde pământul indică limpede un sat ale cărui semne complementare le regăsim explicit: coliba, vasele olăriţei, pietricelele... În *Ubu aux Bouffes*, pe platoul de joc se conturează o băltoacă, dar tratarea ei rămâne încă doar metonimică: ea trimite la marea pe întinsul căreia cei doi soţi vâslesc în derivă, spre nicăieri. Până aici, prezenţa elementelor aduce spectacolului o materialitate evidentă, participând totodată la o anumită formă de scenografie. O dată cu *Adunarea păsărilor*, la Cloître des Carmes, la Avignon, totul se schimbă: acum spaţiul de joc evocă un peisaj, dar nu mai are nimic dintr-un decor. El găzduieşte reprezentaţia ca şi cum aceasta ar avea loc acolo întâmplător, ca şi cum lumea şi teatrul s-ar întâlni fără ca unul să fie supus celuilalt. Cu ajutorul pământului, al unui pin şi al câtorva pietre, Brook creează ambianţe ce sugerează clar, fără a căuta totuşi să dea iluzia unei naturi invadate, pentru scurtă vreme, de teatru. Nu intenţionează să facă să dispară în întregime convenţia teatrală, ci să-i opună acest efect de real pe care-l provoacă prezenţa elementelor. Şi astfel, Brook îşi va afirma, din ce în ce mai mult, gustul pentru un „în afară" adăpostit de un „înăuntru", înăuntrul teatrului Bouffes du Nord, teatru pe care-l iubeşte şi pentru şansa pe care i-o oferă de a conjuga exteriorul şi interiorul fără ajutorul decorurilor. Prin această absenţă constantă a oricărei construcţii scenografice, Brook face din teatru o activitate umană sprijinită pe esenţialul la care se poate reduce lumea: *elementele.*

În *Tragedia lui Carmen* elementele se impun cu şi mai multă autoritate. Pământul, roşu de data asta, evocă Spania şi, în acelaşi timp, se încarcă de o putere mitologică. Carmen îl atinge şi se joacă cu el. Lillas Pastia îşi aşterne covoarele pe el şi, în momentul crimei finale, femeia-fiară zgârie cu unghiile teritoriul propriei morţi. Pământului i se adaugă acum focul, focul şatrei de ţigani, dar şi focul operaţiunilor magice. Pământul şi focul reînscriu fiinţa în locaşul ei de origine, acolo unde afectele se eliberează într-o vâlvătaie de patimi şi nici o cenzură nu le poate zăgăzui.

Brook reuneşte cele trei elemente concrete pe care teatrul le poate folosi în spectacolul-total care este *Mahabharata*: pământul, apa şi focul se regăsesc în această tentativă de a vorbi despre lumea întreagă. Aici, ca de fiecare dată la Brook, ceea ce ţine de cultură vine să se adauge, să se aşeze pe acest strat primar unde elementele coexistă. Din el, precum Anteu, teatrul brookian îşi trage forţele şi îşi defineşte orizontul: acela al unităţii regăsite între om şi Cosmos. Elementele prezente permit umanului să reintegreze lumea obârşiilor şi să-şi depăşească izolarea. Pentru Brook, reconcilierea nu este cea a fiinţei cu sine însăşi, ci aceea a împăcării dobândite pe fondul regăsirilor împlinite cu elementele. Din scenografică şi ambiantă, prezenţa lor sfârşeşte prin a fi filosofică.

Dacă ne uităm la modul în care natura pătrunde în spectacole cu decoruri construite pentru scene *à l'italienne*, observăm că tocmai efectul de ruptură este cel căutat şi dorit. Convenţia e denunţată sau destabilizată, chiar desfiinţată datorită animalelor şi apei, păsărilor şi pământului. Prezenţa acestora trebuie văzută ca marcând o falie şi nu o unire, căci, agresată, convenţia teatrală pare să

se disloce sub impactul naturii, apărută pe scenă ca un copac într-un apartament. Ceea ce se vede atunci este fisura lumii și a teatrului, fisură expusă ca o rană fără leac. Acest teatru se prezintă ca un teatru crăpat, iar din întunericul sălii noi nu observăm decât crăpătura. În compensație, Brook oferă publicului șansa de a călca pământul, de a-l atinge, de a-i simți mirosul, diminuând astfel conflictul dintre convenția unificată a sălii și aceea, divizată, a scenei. Amândouă, în proporții variabile, caută astfel să păstreze echilibrul fecund al contrariilor care nu se exclud, ci se împletesc.

Brook a trecut de la natură ca atare, când realiza în 1970 celebrul *Orghast* – munții iranieni – la versiunea spiritualizată a naturii, reprezentată de grădinile aride ale filosofiei Zen la care trimite *Furtuna.* Între cele două e o întreagă declinare ce propune modalități diferite ale prezenței elementelor în teatru. Teatrul lui Brook, chiar dacă e jucat cel mai adesea în interior, are ochii ațintiți întotdeauna spre exterior, căci acolo se desăvârșește el cu adevărat. Nu e făcut în exterior, dar este gândit în perspectiva unui exterior către care nu încetează să tindă.

Atracția covoarelor

Trei imense covoare acoperă spațiul de joc și peretele din fundal[1] în *Adunarea păsărilor*, la Bouffes du Nord. Prin această trimitere la Orientul Apropiat se detașează, de la bun început, două referințe: *basmul* și *rugăciunea.* Covorul Șeherezadei și covorul Profetului, covorul povestitorului și cel al misticului. Pentru această lungă poveste a păsărilor plecate în căutarea Simorgului, covorul va fi atât spațiul cuvântului cât și acela, imobil, al căutării inițiatice. Povestirea lui Atar nu putea găsi un sprijin mai potrivit, căci, învestit de cultura orientală, covorul stă mărturie, atât pentru credința cât și pentru pasiunea lui de a povesti. Cele trei covoare acoperă tot ceea ce, de obicei, este rezervat jocului. Ele formează, astfel, un ansamblu omogen, marcat de imaginarul oriental, un spațiu închis, în sânul căruia povestitorul va face să se nască mișcarea prin cuvânt și prin gest. Astfel, Brook restabilește legătura poemului lui Atar cu propria lui origine și, în același timp, oferă actorilor o arie de joc eliberată de orice constrângere. Referința culturală se împletește cu disponibilitatea ludică.

De-a lungul primilor ani de cercetări la Centru și, mai cu seamă, în timpul călătoriei în Africa, actorii au descoperit covorul. Descoperire strâns legată de voința lui Brook de a focaliza întreaga atenție asupra calității jocului, asupra energiei acesteia. În locul unor imagini de o frumusețe controlată, niște ființe libere vin acum să confirme travaliul teatral. Pe viitor se va căuta acea limită ultimă, limită ce constă în a experimenta puterile de comunicare ale jocului în contexte în care actorul nu se poate sprijini decât pe el însuși. În Africa nu mai există limbaj comun, nici referințe culturale împărtășite, nici accesorii greoaie: actorul

---

[1] Diferența cea mai importantă față de reprezentația de la Avignon privește spațiul. Este, mai întâi, trecerea de la exterior la spațiul închis. Apoi, la Avignon, *L'Os* se juca la lumina zilei, în timp ce în *Adunarea păsărilor* întunericul se lăsase deja. Gradenele pentru public fuseseră așezate în formă de stea, în așa fel încât aria de joc să ocupe un colț al dreptunghiului curții mănăstirii, colț situat în axa clopotniței. Aveam în prim-plan un peisaj cu dune, unde era plantat un pin, iar în planul secund turnul clopotniței. Pe de o parte, o sugestie de natură – deșert, nisip, pin –, pe de alta, cultura. Brook, în acel moment, nu folosea deloc covorul și vroia să exploateze toate resursele exteriorului.

nu dispune decât de propriile sale resurse de joc, pe care trebuie să le desfăşoare şi să le verifice într-un anumit spaţiu. Ca să joace, trebuie să decupeze suprafaţa şi să pună stăpânire pe una dintre parcele. Covorul va deveni teritoriul său. La el va recurge actorul, începând din clipa în care îşi va afirma voinţa de a ajunge la un alt fel de joc, direct, imediat, lipsit de ajutor din afară. Izolând o zonă în spaţiul profan, covorul înlesneşte concentrarea şi îl ajută pe actor să nu se disperseze. Covorul, afirmă Bruce Myers, „este frumos, este calm, este demn. El permite o concentrare interioară care duce la o stare mai puţin agitată. Se ajunge la un calm studiat. Avem cu toţii nevoie să păstrăm în viaţă un loc senin, un loc benefic".

În *Adunarea păsărilor*, prin folosirea a trei covoare, spectacolul dilatează la maximum teritoriul actorului şi, ştiind că prima definiţie a unui teritoriu este de a fi „o întindere deplin stăpânită", înţelegem că doar actorii, ei şi numai ei îşi vor asuma spaţiul epopeei. Călătoria va avea loc numai în perimetrul covorului. Au dispărut şi pinul, şi dunele de la Avignon: expediţia va fi mentală, iar drumul iniţiatic. Se estompează orice urmă de natură, iar spaţiul se va ivi din cuvântul evocator, ca şi din gestul eliberat.

Spaţiul îşi extrage dinamismul doar din evoluţia actorilor. Datorită lor, el este fluid, suplu, întotdeauna adecvat situaţiei dar şi gata oricând să se estompeze, fără ca nici o referinţă concretă să intervină. De-abia la sfârşit, o dată cu sosirea la Simorg, „pasărea-rege" spre care ele se îndreaptă, spaţiul îşi schimbă atât natura cât şi modalitatea de construcţie. Din trei bastoane, şambelanul figurează o uşă, iar apoi păsările, odată intrate, ridică cele o sută de draperii pe care le întâlnesc în cale, înainte să ajungă la Simorg. În clipa cea mai abstractă a poveştii, spaţiul este materializat fie şi cu aceste foarte vagi elemente concrete; Brook echilibrează astfel imaginea finală, temperându-i discret natura abstractă şi rezonanţa mistică. Aceasta persistă, dar noi, spectatorii, recunoscând ici şi colo mărcile lumii noastre, nu ne simţim excluşi.

În *Livada de vişini*, Brook apelează din nou la covoare pentru a da unitate imaginii. Covoare cu motive splendide, covoare vechi – mai vechi chiar decât dulapul şi decât Firs – acoperă întregul spaţiu. Totuşi, această desfăşurare de frumuseţe nu capătă imediat o valoare metaforică în raport cu opera, deoarece covoarele ne amintesc, la o primă vedere, de *Adunarea păsărilor*, precedentul spectacol. Ele par să aparţină *grupului*, la fel ca măştile sau marionetele. Ele se înfăţişează ca nişte instrumente de teatru ce servesc la decorarea locului fără să intre într-o relaţie directă, să zicem interpretativă, cu textul reprezentat. Dar covoarele, în momentul în care Brook lucrează cu actorii străini la CIRT[2], nu leagă oare spectacolul de *Adunarea păsărilor*, care ar încheia un ciclu în viaţa echipei? Brook nu afirmă oare în acest fel continuitatea demersului său într-o altă situaţie? Covoarele aşază *Livada de vişini* în continuarea *Adunării păsărilor.*

Dar putem, de asemenea, să extragem spectacolul din seria de montări ale lui Brook şi să-l receptăm ca spectacol autonom. În acest caz, covoarele întreţin un raport mai direct cu textul pentru a exprima frumuseţea ascunsă a casei în ruină. Ele dau căldură locuinţei dărăpănate. Iată de ce lucrul de care ne amintim sunt corpurile adulţilor lungite pe covoare magice, aidoma unor trupuri de copii.

---

[2] Centre International de Recherches Théâtrales (*n.t.*).

Iar cea mai frumoasă poveste nu este oare aceea înscrisă în spațiul *Furtunii*? O poveste desprinsă parcă din *O mie și una de nopți*... Brook relatează că actorii au repetat vreme îndelungată pe un covor mare, fără să fi găsit nici o soluție spațială. Asta până în ziua în care cineva a avut ideea să dea la o parte covorul și să acopere cu nisip dreptunghiul desenat inițial. Apoi a fost adus și un bolovan și astfel, de sub covorul persan, a ieșit la iveală grădina zen.

A fi pregătit – a fi aproape

Brook amintește adesea că „trebuie să-ți stabilești o regulă, fără ca să-ți interzici, totuși, să o încalci atunci când nevoia o cere". Nu respectarea regulii reprezintă obiectul muncii regizorale, ci lupta cu regula și cu tot ceea ce ea produce ca ordine fixă sau naște ca revoltă. Chiar dacă regula a fost încălcată, printr-un accident sau din necesitate, nici reprezentația în ansamblul ei, nici partenerul nu trebuie niciodată să se întrerupă, ci să încerce a integra eroarea pentru a putea continua. Brook nu caută perfecțiunea, ci fluiditatea. Nu-i place să revină, preferă întotdeauna să meargă mai departe.

Regula aleasă, începând cu *Timon*, a fost aceea de a se da întâietate activităților publice, spectacolelor, dar refuzând accesul oricărei persoane străine la repetițiile care îi atrag, în special, pe tineri, pentru tot ceea ce ele suscită pe plan imaginar ca posibilitate de acces la secret, la realitatea procesului de creație. Brook vrea astfel să protejeze concentrarea grupului atunci când pregătește spectacolul, pentru a-i permite o mai mare deschidere apoi. Accesul la repetiții rămâne în general interzis. Chiar pe Deborah Warner, regizoare cunoscută ca apropiată a lui, o sfătuia să nu vină: „O să te plictisești", spunea el, cu abilitatea desăvârșită a diplomatului care știe să manipuleze arta adevărurilor parțiale. Brook consideră refuzul persoanelor străine ca fiind necesar spre a asigura cel mai bun climat de lucru pentru repetiții, unde „se gândește cu voce tare" și unde se fac tot felul de încercări, fără nici o reținere. Această concentare a grupului îi este necesară ca oricărui artist care detestă să fie privit peste umăr. Pallady povestește că s-a înfuriat odată îngrozitor pe un admirator care, ore în șir, stătuse nemișcat în spatele șevaletului său instalat pe Pont-Neuf: „Din tot Parisul n-ai mai găsit altceva la care să te uiți?", a strigat el exasperat. Ca și el, Brook urăște această supraveghere. Nu are nimic de ascuns, dar preferă să hotărască el însuși momentul pornind de la care străinul încetează să fie prohibit, pentru a deveni, dimpotrivă, binevenit.

Michel Rostain a putut, nu să asiste, ci să participe efectiv la repetițiile cu *Carmen* și a scris una dintre cele mai frumoase relatări[3] despre munca regizorală a lui Brook. Despre exerciții și despre prioritatea acordată întotdeauna *actului* ca banc de probă pentru orice propunere de joc, despre libertatea demarajului și despre intervențiile fulgurante ale lui Brook în momentele decisive, despre voința sa de a amâna la maximum amplasarea, hotărâtă abia cu câteva zile înainte de primele reprezentații cu public. Maurice Bénichou, Bruce Myers, Yoshi Oida, în cartea sa *Actorul plutitor*, au evocat sau au descris cu toții exerciții, au explicat rolul lor în ceea ce înseamnă constituirea unui grup unitar ca și în elaborarea unei memorii comune, împărtășite pe durata unui spectacol. Exercițiile asigură

[3] Cf. „Journal des répétitions de *La Tragédie de Carmen*", în *Brook, Les voies de la création théâtrale*, vol.XIII, *op.cit.*, pp.191–218.

ansamblului de oameni strânşi laolaltă acea maleabilitate pe care Brook o caută în mod constant, căci numai astfel grupul rămâne disponibil pentru mişcare, niciodată rigid, întotdeauna gata să se adapteze surprizelor, să capteze neprevăzutul, să lase să circule energiile. „Să fii pregătit" – această formulă privilegiată pe care Brook o împrumută din filosofiile tradiţionale, ca şi din *Hamlet* – presupune o dublă capacitate de receptare şi de reacţie din partea actorului, în contextul unei ordini prestabilite, desigur, dar nicicând imuabile. „Să fii pregătit" înseamnă să fii mereu deschis, pentru a putea reacţiona în cadrul unui spectacol care nu-şi propune să atingă de la bun început perfecţiunea şi nici să deţină controlul absolut. Acestea se dobândesc cu timpul şi, dacă le erijăm în virtuţi aurorale, ce-ar trebui cucerite încă de la prima reprezentaţie, atunci „nu vom fi niciodată pregătiţi". Tocmai pentru că Brook respinge cultul lucrului finit, el îi cere fiecăruia „să fie pregătit".

„Care este principala calitate a unui regizor?", a fost întrebată Deborah Warner. „Răbdarea" – a răspuns. Mai târziu, Bruce Myers mi-a amintit de acest răspuns, povestind cât de nemăsurată, chiar neomenească îi pare răbdarea lui Brook: „i se arată atâtea tâmpenii care pe mine m-ar scoate din sărite, pe când el priveşte, nu întrerupe, rămâne netulburat". Omul care impune încrederea ca regim de lucru nu acceptă violenţa. Practică, în schimb, intransigenţa.

Pe Brook abia dacă îl auzi la repetiţii. Din balconul unde asistam la repetiţiile pentru *Timon*, ajungeau cu greu până la mine doar câteva cuvinte; eram martor al unui film aproape mut, fără sunet, fără ceea ce interesează cel mai mult: comentariul regizorului asupra propunerilor avansate de actori, asupra textului şi asupra spaţiului. Lui Brook îi place să cultive relaţia caldă în interiorul grupului, căci, înainte de a se manifesta în public, actorul are nevoie să-şi verifice experienţa într-un cadru privat, în contextul securizant al intimităţii. La Brook, repetiţia nu îngăduie nici intruziunea, nici privirea exterioară.

În timpul exerciţiilor, Brook se adresează fie echipei, fie unui actor, în particular, fără ca ceilalţi să audă. El împleteşte discursul semipublic cu un altul, în întregime personalizat. Când li se adresează separat, actorii nu împărtăşesc celorlalţi ceea ce le-a spus Brook, se mulţumesc să admită, de fiecare dată, că e destul de zgârcit la vorbă şi că diagnosticul său este implacabil. Pe plan vocal, când dialoghează cu grupul, vorbeşte cu o voce calmă, fără relief deosebit, iar când se izolează cu un actor, aproape că îi şopteşte observaţiile lui. În această apropiere, al cărei impact este întărit de claritatea spuselor, se ascunde fără îndoială unul dintre secretele ce explică arta transferului, al cărei stăpân în teatru rămâne incontestabil Brook. Actorul propune, exersează, înaintează sub privirea vigilentă a unui regizor în care are deplină încredere. Plecările, eşecurile (există şi din acestea, ca la psihanalişti) se explică întotdeauna prin rezerva pe care unii actori o resimt faţă de acest mod de lucru şi de acest tip de relaţii. Care s-ar putea concentra, fără să intenţionăm un joc de cuvinte, în densitatea formulei: trebuie să fii aproape de actor, pentru ca actorul să fie aproape de rol, să fie mereu „pregătit".

Brook are oroare – acesta este cuvântul – de practica teatrală obişnuită a lansării premierei unui spectacol fără o testare prealabilă. „Câte eşecuri s-ar fi putut evita, câte îmbunătăţiri s-ar fi putut aduce – regretă el – dacă spectacolul nu ar fi fost azvârlit în ghearele criticii înainte de a se fi întâlnit mai întâi cu tot felul de spectatori". Îi place să-şi arate produsul unui public special (din închisori, spitale,

licee, cartiere de imigranți), îi place să invite prieteni la primele spectacole. Și, întotdeauna prezent, Brook îi ascultă pe toți acești auditori a căror omogenitate nu se datorează teatrului, le ascultă ca un medic reacțiile, căci, mi-a spus într-o zi, „sunt dotat cu un al șaselea simț, pot să aud pulsul unei săli". Acele zgomote tainice, abia sesizabile, se știe, sunt întotdeauna cele mai pertinente, iar Brook se străduiește să le capteze ecoul. Omul care în timpul repetițiilor este *aproape* de actori trece apoi de cealaltă parte, ca să fie *aproape* de public. Ca să-i asculte respirația, să-i înregistreze plictiseala, să-i evalueze atenția: știe că atunci prestigiul nu mai funcționează și că, în mod discret, corpul vorbește. E suficient să încerci a-i descifra mesajele.

Dacă, în timpul repetițiilor, Brook se află mereu printre actori ori în primul rând din sală, în timpul spectacolelor își rezervă același loc, în mijlocul spectatorilor, nici prea aproape, nici prea departe, la „jumătate de drum". Și, de acolo, ascultă, își împarte privirile între scenă și sală și, cu toate simțurile treze, pare să fie atunci și cel care naște și cel care asistă nașterea, femeie și moașă totodată: urmărirea spectacolului merge mână în mână cu observarea sălii.

Dacă nu îi place ca alții să se uite la repetițiile lui, îi place, în schimb, să se uite el la spectatorii reprezentațiilor sale. Dacă le interzice altora privirea de aproape și dacă și-o rezervă doar lui, e pentru că știe foarte bine ce forță revelatoare poate avea această privire. Să fii aproape înseamnă, pentru Brook, să fii în inima adevărului.

Apropiere și transparență

Brook cultivă o estetică a apropierii intre public și actori. Ceea ce se impune de la bun început este efectul de privire în oglindă. „Astăzi – spune el deseori – ceea ce interesează e să ascultăm o istorie povestită de oameni situați la nivelul nostru". În numele apropierii de spectatori la Bouffes du Nord, teatrul lui Brook, elementele de separare sunt reduse la maximum, astfel încât publicul și actorii aproape că se ating. Fără a se confunda însă. Căci o linie de demarcație circulară, modulabilă, se desenează totuși: publicul și actorii nu se amestecă, ei se recunosc unii în ceilalți.

Brook este conștient de riscurile pe care le comportă estetica apropierii. Jocul fără machiaje, fără costume sau coafuri „lasă să transpară natura internă a actorului".[4] Apropierea sporește *transparența* ființei. Ea intervine în spectacol la fel ca personajul și, din acest motiv, „antrenamentul actorului este și antrenamentul sensibilității lui, al afectivității lui. *Să fii actor* înseamnă, de asemenea, să-ți cultivi propria *ființă*, căci această ființă se vede în creație".[5] Brook își justifică, așadar, exigențele față de actor tocmai prin transparența pe care apropierea o scoate și mai mult în evidență[6].

Actorul „trebuie, dintotdeauna, să meargă mai departe decât spectatorul". Exercițiile, improvizațiile și rolul îl ajută să o facă, dar – spune Brook – modul

---

[4] Peter Brook, „Lie and glorious adjective", în *Parabola*, nr.3, vol.VI, New York, Toamna 1981, p. 62.

[5] Gerardo Guerrieri, „Il due segreti del mago...", în *Il Giorno*, 19 septembrie 1979.

[6] Antoine Vitez în *Phèdre*, dimpotrivă, făcea din apropiere o posibilitate de a spori și mai mult bizareria jocului.

său de a trăi se răsfrânge şi asupra artei sale. „Să nu încetezi să progresezi ca actor... implică să nu încetezi să progresezi ca om". Experienţa biografică poate, aşadar, să influenţeze jocul, iar Brook vede chiar în marile călătorii – din perioada când Centrul nu avea încă o activitate publică – nişte aventuri umane decisive pentru actor. „Totul hrăneşte munca şi tot ce ne înconjoară face parte dintr-un test de conştiinţă mai amplu..." Fie înăuntru, şi anume în câmpul propriu-zis al teatrului, fie în afară, unde calitatea căutării şi a evenimentelor trăite de către actor are tot atâta valoare pentru formarea sa[7]. „Fiecare are în viaţă propriul său teritoriu, oricare ar fi el, zona care îi aparţine, în care îşi găseşte realitatea; el se află acolo în fiecare clipă şi, doar pornind de la acest teritoriu, acţiunile sale capătă sens... pentru acela care este atras, prin gust şi talent, către teatru, câmpul propriu este reprezentaţia... el intră în contact cu câteva zeci sau câteva sute de alte persoane necunoscute. Nu e în contact cu toată lumea, dar este în teritoriul său exact".[8] Teatrul poate, aşadar, să formeze, la fel ca şi viaţa. Şi, spunând aceasta, ne reamintim de Wilhelm Meister, personajul lui Goethe, cel căruia teatrul şi apoi întâlnirea cu *Hamlet* i-au fost o învăţătură la fel de folositoare ca şi hoinăreala prin Germania. Dar asta ne explică şi de ce Brook a ales membrii grupului nu numai pentru cunoştinţele lor, ci şi pentru dorinţa lor de a înţelege teatrul ca practică formatoare. Regizorului îi place să spună, parafrazându-l pe Lear, că „din nimic nu iese nimic": pentru ca actorul să se dezvolte, trebuie ca în el să existe germenele ce va rodi mai târziu.

Actorul brookian se vede, aşadar, invitat să facă din lucrul pregătitor un exerciţiu nu numai tehnic, ci şi formator. „Exerciţiul, precizează Brook, nu serveşte la a dobândi ceva, ci la a se elibera de ceva". Jocul este conceput ca un eveniment trăit în prezenţa publicului. Creaţia ajută viaţa, iar viaţa, la rândul ei, o alimentează: iată mişcarea circulară pe care Brook o instaurează în sânul grupului. „Să fii actor înseamnă să fii viu". Viaţa actorului salvează viaţa teatrului.

Fluiditatea

„Să fie scoase afară leşurile", se porunceşte deseori în Shakespeare, subtextul fiind: „Pentru ca acţiunea să poată continua". Dar ce altceva este acţiunea dacă nu imaginea însăşi a vieţii, pe care nici o moarte nu trebuie să o întrerupă şi nici să o oprească în loc? În *Lear* al lui Brook, când trupul lui Oswald era târât spre culise, mai înainte chiar ca acesta să iasă cu totul din câmpul vizual, din partea opusă dădeau năvală personajele, ocupând deja scena. Fără întrerupere, fără o clipă de răgaz. „Shakespeare nu admite pauzele" – este convingerea lui Brook, afirmată chiar de la debut. De altfel, încă din anii '50, cu ocazia turneului cu *Hamlet* în Polonia, Jan Kott remarca fluiditatea cinematografică a spectacolului, fluiditate inseparabilă pentru Brook de scriitura shakespeariană.

---

[7] Brook evită orice extravaganţă, iar J.-Cl.Perrin insistă asupra orelor de repetiţie care respectă aproape întocmai programul obişnuit al unei zile de muncă: „Trebuie să avem grijă ca actorul să nu se decaleze social. Marginalizarea se produce foarte repede dacă nu se lucrează în acelaşi timp cu toată lumea" (*Théâtre/ public*, 28–29, 1979). Afirmaţia aminteşte remarca lui Eugenio Barba care povesteşte că ţăranii unui sat din sudul Italiei, unde *Odin Teatret* se antrena, l-au acceptat tocmai pentru că actorii începeau să lucreze în zori, la aceeaşi oră cu ei.

[8] Yves Liebert, „Entretien avec Peter Brook", în *Spiellerom* (document CIRT).

Visul unei nopți de vară sau *Timon* erau dominate de același gust pentru înlănțuirea rapidă, pentru accelerarea intrărilor și ieșirilor din scenă, gustul pentru un teatru văzut ca o frază-fluviu care curge drept înainte, fără să se abată din drum și fără să obosească. Doar „cuvintele iradiante" țâșnesc ici și colo, ca niște foarte scurte popasuri, menite să elibereze pentru o clipă imaginarul, să-i lase să vagabondeze, fără a se îndepărta însă de albia fluviului. Teatrul lui Brook este teatrul suflului și al respirației lungi, neastmatice. Dacă el se recunoaște într-o asemenea măsură în fluiditatea shakespeariană, e și pentru că această respirație răspunde cerințelor propriului său corp, năzuinței sale de a urma cât mai mult timp cu putință valul de cuvinte și de dorințe, de gesturi și de suspine. În fluiditatea aceasta, atât de des invocată, se decelează joncțiunea a două identități: cea a scrisului shakespearian și cea a scenei brookiene.

„Shakespeare nu rămâne niciodată pe un singur plan" și, la fel ca el, Brook practică trecerea necontenită de la sacru la brut, într-un veritabil carusel al contrariilor. Fluiditatea, se cuvine să amintim, nu asigură doar dezvoltarea ritmică a spectacolului, ea înlesnește și translația de la un model la altul, de la o valoare la opusul ei. Fluidității cinematografice i se adaugă astfel o a doua fluiditate, diferită, fluiditatea axiologică. Ea confimă gustul – mărturisit în repetate rânduri de Brook însuși – pentru adevărurile relative și pentru circulația pe care ele o permit.

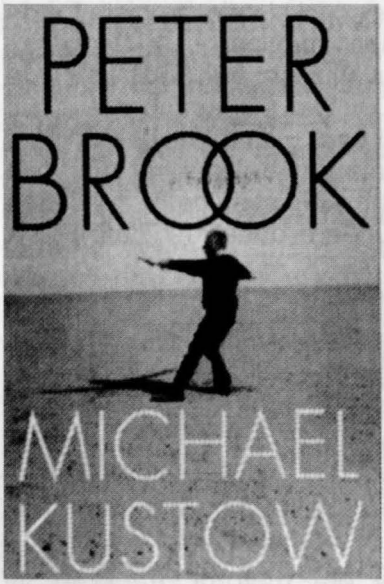
Oare nu aceasta e fluiditatea pe care Brook o caută pretutindeni, fluiditate shakespeariană, indisociabilă de teatrul său? Ea era motorul *Tragediei lui Carmen*, unde arta înlănțuirii atingea desăvârșirea. Lillas Pastia intră în scenă purtând pe umăr covoarele și, în timp ce le întinde pe jos, adresându-se totodată publicului, locul se schimbă, devine han... Când Don José e azvârlit în închisoare de Zuniga, lumina se stinge, iar vremea întemnițării a și trecut. Nimic nu îngăduie pauza și astfel drumul către moarte devine implacabil, veritabil destin ce târăște, ca în Shakespeare, această lume de mânie și de patimă cu forța unui torent inepuizabil, căruia nimeni și nimic nu-i rezistă. La capătul drumului, nu se poate afla decât un trup neînsuflețit.

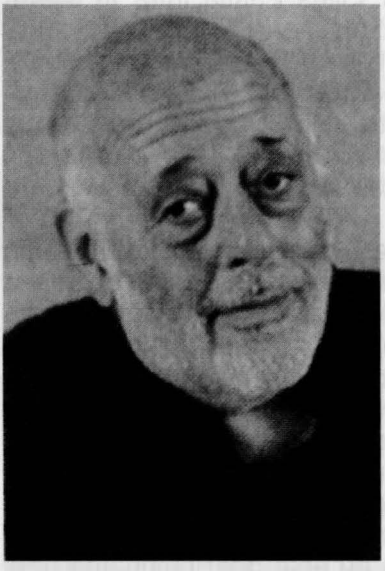
În *Livada*, Brook continuă să manifeste același gust pentru fluiditate, cu același sens, de altfel: de data aceasta, cursul istoriei, și nu al pasiunilor, contează mai mult decât indivizii, cărora dinamismul general le interzice să se aplece prea mult asupra lor înșile, să-și afle un sprijin în propria singurătate, să se cufunde în adorația față de propria lor imagine... torentul vijelios al spectacolului îi împinge grăbit spre ultima înfrângere. Permițând spectacolului să-și schimbe cu ușurință registrul, să accelereze sau să încetinească ritmul, să treacă dintr-un loc în altul, fluiditatea cinematogrfică a lui Brook sfârșește prin a deveni aproape o fatalitate. Fatalitate pe care nimic nu o poate evita și căreia nu poți decât să i te supui, căci întotdeauna cadavrele vor fi date la o parte pentru ca viața să poată continua. Fluiditate filosofică, bazată pe acordul cu lumea. Ea nu este doar fluiditatea unei scriituri ori a unei arte, este expresia ultimă a fluidității, fluiditatea omului elastic, suplu, perfect maleabil.

(din volumul *Peter Brook: regizorul și cercul* de George Banu,
în curs de apariție la Ed. UNITEXT–Polirom)

Traducerea din limba franceză: *Delia VOICU*

O istorie în trei acte





Un adevărat eveniment editorial a marcat, în luna martie, cea de-a 80-a aniversare a lui Peter Brook. Editura new-yorkeză St. Martin's Press a lansat în librării prima și singura biografie autorizată a celebrului regizor. Michael Kustow, autorul consistentei lucrări (352 de pagini), l-a întâlnit pe Brook în 1965, pe când acesta pregătea spectacolul *US*, inspirat de războiul din Vietnam. După patruzeci de ani de colaborare și prietenie, după trei ani de interviuri și documentare, Kustow nu își propune să corecteze erori ori să umple eventualele goluri din bibliografia unei personalități despre care s-a scris deja enorm. El își propune „să reinventeze o călătorie", abordând și aspectele mai sensibile, intime, din viața interlocutorului său. Cartea este concepută ca „o poveste în trei acte". Prima parte vorbește despre debutul tânărului artist genial, plin de idei și vervă. Este perioada în care Brook regizează spectacole de operă la Metropolitan, musicaluri și piese franțuzești la Londra, montează Shakespeare la Stratford și piese americane la Paris. Al doilea act îl surprinde pe regizorul de 40 de ani, aflat în căutarea perfecțiunii. Brook își distilează acum talentul. Devine cunoscut la New York, unde prezintă *Marat/Sade* și *Visul unei nopți de vară*. Ultimul act al monografiei se deschide cu decizia sa de a părăsi continentul american, pe culmile succesului, pentru a redescoperi teatrul, în capitala Franței, împreună cu un grup internațional de actori. Intervievat de revista *American Theatre*, Michael Kustow mărturisește că volumul este rezultatul a numeroase și concentrate discuții cu Peter Brook, transcrierile sale fiind constant verificate, comentate și adnotate de către regizor. Cartea oferă, în premieră, și detalii despre legăturile sentimentale cu alți bărbați, din anii tinereții petrecute la Oxford, sau despre relația cu o femeie căsătorită. „Sexualitatea unei persoane atât de viguroase mi se pare importantă", susține Michael Kustow, „pentru că Brook este un regizor senzual". De aceea, portretul său surprinde în egală măsură energiile mentale, spirituale și fizice ale marelui creator. Autorul mai vorbește despre dificultatea de a rezuma o viață atât de complexă, fără a contribui la mitologia dezvoltată în jurul ei. De altfel, chiar Peter Brook combate încercarea unora sau altora de a-l transforma într-un soi de *guru* al teatrului contemporan. Regizorul își dorește, mai degrabă, să fie privit ca un individ exigent cu sine însuși, care se evaluează continuu conform celor mai înalte standarde și care nu adoptă o soluție decât după ce le-a epuizat pe toate celelalte posibile. Biografia semnată de Michael Kustow răspunde, se pare, nevoii sale de perfecțiune. (Andreea DUMITRU)

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

PREMIILE GALEI UNITER

La a XIII-a ediție a **GALEI PREMIILOR UNITER** (pentru anul 2004), organizată de UNITER și Societatea Română de Televiziune au fost decernate următoarele premii:

Cel mai bun spectacol

Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului, după W. Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova (regia: Silviu Purcărete)

Cea mai bună regie

Silviu Purcărete pentru spectacolul *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului*, după W. Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova

Cel mai bun actor în rol principal

Ilie Gheorghe pentru rolul Harpagon din spectacolul *Avarul* de Molière de la Teatrul Național din Craiova

Cel mai bun actor în rol secundar

Mihai Calotă pentru rolul Tuzenbah din spectacolul *Trei surori* de A.P.Cehov la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești

Cea mai bună actriță în rol principal

Mariana Mihuț pentru rolul Inna Rassadina din spectacolul *Sorry* de Aleksandr Galin la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" București

Cea mai bună actriță în rol secundar

Andreea Bibiri pentru rolul Jenny din spectacolul *Forma lucrurilor* de Neil LaBute la Teatrul ACT București

Cea mai bună scenografie

Andrei Both pentru decorul spectacolului *Portretul lui Dorian Gray* după Oscar Wilde, Teatrul Odeon București

Critică teatrală

Ludmila Patlanjoglu pentru cartea *Regele scamator Ștefan Iordache*

Debut

Radu Alexandru Nica pentru regia spectacolului *Nora* de Henrik Ibsen, Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu

Teatru radiofonic

Spectacolul ***Un duel în ziua nunții***, scenariu de Alexa Visarion după opera lui A.P.Cehov, regia artistică Alexa Visarion.

Premiile pentru excelență, pentru întreaga activitate și premiile speciale au fost stabilite, conform statutului Uniunii Teatrale din România, de către senatul UNITER, după cum urmează:

Premiul de excelență

Teatrul Luni de la Green Hours pentru promovarea dramaturgiei contemporane și a tinerelor talente

Premiul special al Președintelui UNITER:

Domnului **Valeriu Grama**

Premii speciale:
Premiul special pentru teatrul de copii
Teatrul „Ion Creangă" pentru 40 de ani de activitate
Premiul special pentru teatrul de păpuși
Regizoarea **Margareta Niculescu**
Premiul special pentru teatrul de revistă
Regizorul **Bițu Fălticineanu**
Premiul special pentru circ
Iluzionistul **Matei Retas**
În cadrul Galei, UNITER a acordat și următoarele premii:
Premiul pentru cea mai bună piesă românească a anului 2004
Viața mea sexuală de Cornel George Popa
Premiul Mecena
Doamnei **Carmen Adamescu,** Președinte, UNIREA Shopping Center
Premii de Recunoștință
Acordate tuturor celor care au fost alături de activitatea Uniunii de-a lungul celor 15 ani de existență:

- **Fundația Principesa Margareta a României**
- **S.C. Forex S.A. Industria Lemnului Vatra Dornei, Teiu Popescu, Director**
- **Teatrul Odeon, Dorina Lazăr, Director**
- **Teatrul Național „I.L. Caragiale", Ilinca Tomoroveanu, Director**
- **ArCuB, Nicolae Scarlat, Director**
- **BCR, Nicolae Dănilă, Președinte**
- **Societatea Română de Televiziune, Valentin Nicolau, Președinte-Director General**
- **Artistul plastic Bolborea Ioan**
- **British Council, Moses Anibaba, Director**
- **Johny Răducanu**
- **Divertis**
- **Doina Levintza**
- **Ministrul Culturii și Cultelor, Mona Muscă**

AICT – Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, Secția Română, a acordat în cadrul Galei:

Premiul Criticii: regizorului Mihai Măniuțiu, pentru programul de lectură modernă a textului clasic, încununat în anul 2004 prin spectacolul *Electra* după Sofocle și Euripide, realizat la Teatrul de Stat din Oradea.

Premiul de Onoare: actorului Ion Caramitru, pentru susținerea valorilor, a demnității profesionale și a solidarității breslei teatrale în cei 15 ani de existență a Uniunii Teatrale din România.

Premiul British Council

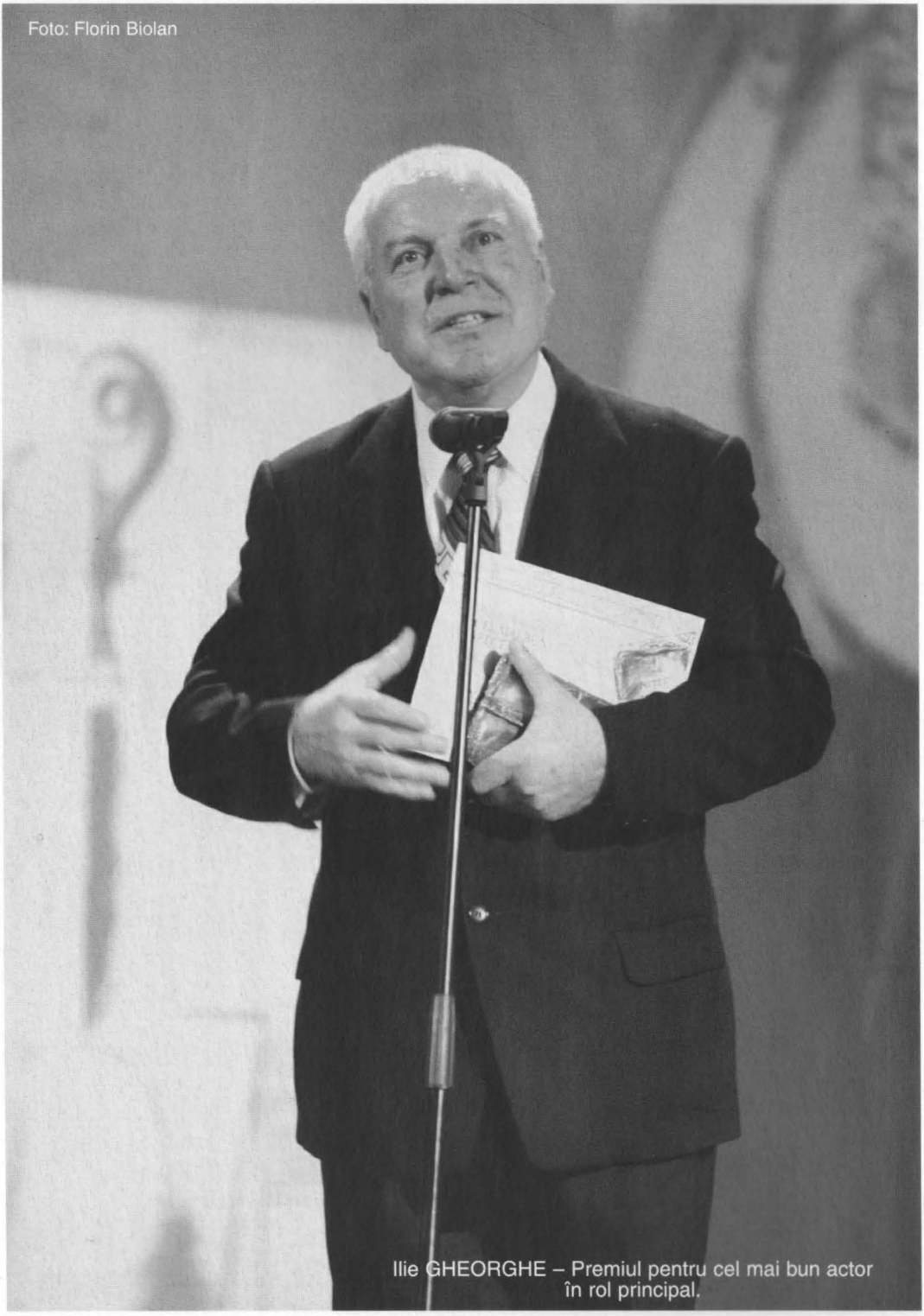
A fost acordat proiectului care va include apariția volumului *The actor and the Target,* de **Declan Donnellan.**

Premii pentru întreaga activitate acordate de Senatul UNITER:

- **actor: Mircea Albulescu**
- **actriță: Draga Olteanu Matei**
- **scenografie: Lia Manțoc**
- **regie: Alexa Visarion**
- **critică: Magdalena Boiangiu**

Draga OLTEANU-MATEI – Premiu pentru întreaga activitate.

Foto: Florin Biolan



Ilie GHEORGHE – Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal.

Mariana MIHUȚ – Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal.

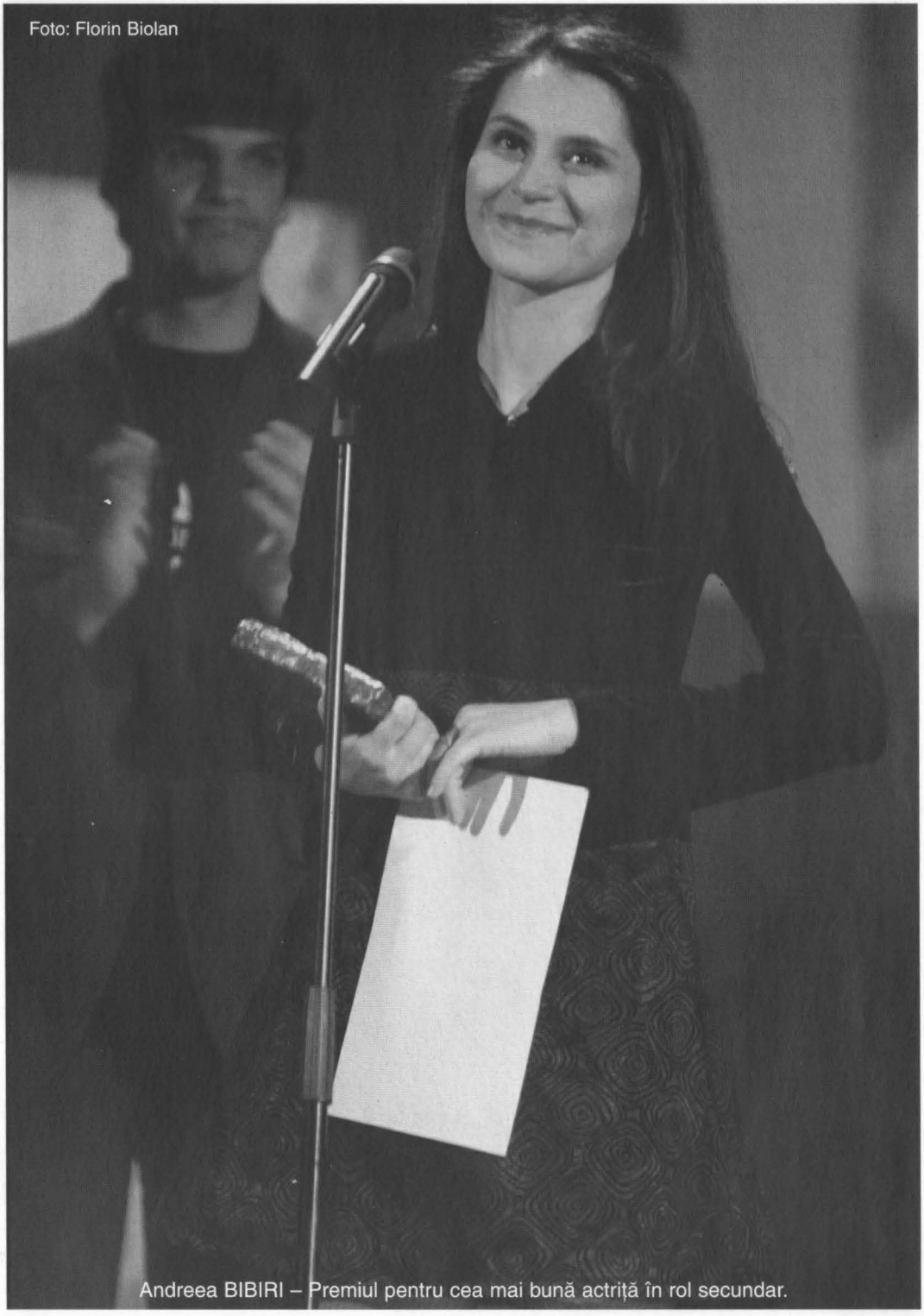


Foto: Florin Biolan

Andreea BIBIRI – Premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar.

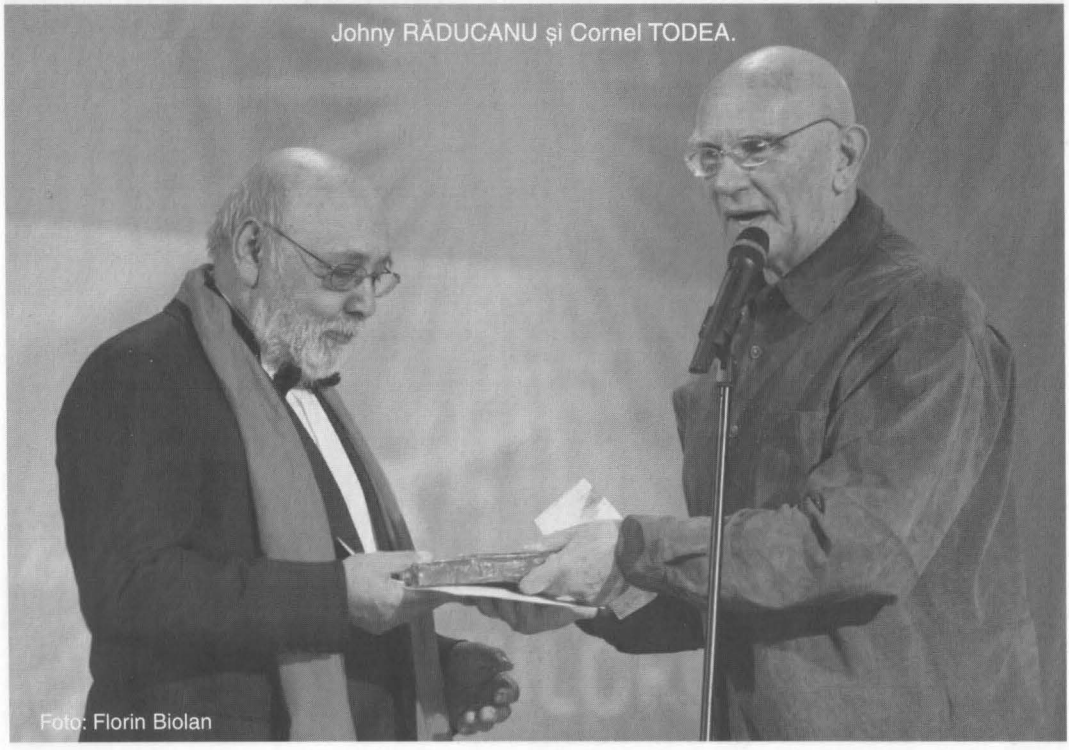
Mihai CALOTĂ – Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar.

Scenografa Lia MANŢOC – Premiu pentru întreaga activitate.

Regizoarea Margareta NICULESCU – Premiul special pentru teatrul de păpuși.

Ludmila PATLANJOGLU, George BANU și Mihai MĂNIUȚIU.

Foto: Florin Biolan



Johny RĂDUCANU și Cornel TODEA.

Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan

Cornel GEORGE-POPA, Principesa MARGARETA și Principele RADU.

Radu ZAHARESCU și Alexandru ARȘINEL.

Foto: Florin Biolan

Țăndărică la 60 de ani, ...

Foto: Florin Biolan

... noul chip al sălii sale ...

Foto: Florin Biolan

...și ultima sa premieră

Adrian MIHALACHE

Ad usum Delphini

Cărțile scrise *ad usum Delphini* erau ediții excelente, dar croșetate, expurgate de pasajele nepotrivite pentru cititorul tânăr, care era Delfinul, fiul regelui Franței. Povestea lui Andersen, *Mica Sirenă*, nu are lucruri picante de evitat, are însă o tristețe adâncă precum marea, care îl poate tulbura pe micul spectator. De aceea, Gabriel Apostol a realizat, pentru spectacolul pe care-l regizează la Teatrul Țăndărică, un scenariu de tip Disney, în care nu numai că totul se termină cu bine, dar se și desfășoară într-o veselie.

Legenda sirenelor datează de la începutul culturii europene. La Homer, ele erau femei-păsări, care-i zăpăceau pe marinari prin calități vocale. Mai târziu, în Evul Mediu, ele devin femei-pești, tot malefice, care trăiesc mai mult în râuri. Legenda Melusinei a ajuns până în Moldova, figura ei apărând pe discurile ceramice care decorau bisericile lui Ștefan cel Mare. La Andersen și, mai târziu, la Maurice Maeterlinck (*Pelléas și Mélisande*) și la Jean Giraudoux (*Ondine*), sirena devine un personaj benefic și fascinant, în care exotismul se combină cu blândețea și dăruirea. Dorința de a-și transgresa limitele duce, însă, la eșec: din malefic, personajul devine tragic.

Gabriel Apostol, dorind să adapteze povestea, pentru a o face agreabilă copiilor, transpune tragedia în farsă. Este, cred, o neînțelegere: copiii acceptă tragismul cu detașare și, fără să-l înțeleagă din start, îl macină în memorie. *Capra cu trei iezi* sau *Hänsel și Gretel* sunt povești cumplite, dar copiii le gustă fără rețineri. De aceea, cred că versiunea prea benignă, oferită în spectacol arată o subapreciere a receptivității lor.

Frumusețea spectacolului, indiscutabilă, se datorează scenografiei deosebit de inspirate a Cristinei Pepino și jocului, cu antren de bun gust, al actorilor. Prima parte, care se petrece în mediul acvatic, taie răsuflarea prin armonia dintre culoare, mișcare și lumini. Apariția delfinului prietenos trimite, cu ironie involuntară, la versiunile speciale, amintite mai sus, dedicate fiului regelui Franței. Sirenele-păpuși, mânuite cu fluiditate, încântă privirea. În partea a doua, domină comicul sofisticat. Scenele dintre rege și ministru, cu soluții insolite de cuplare a omului cu marioneta, și aparițiile prințeselor candidate la măritiș au un umor dens, dar nu gros. Stăpânul mărilor, ca *deus ex machina*, este o imagine dinamică mai atrăgătoare, dar la fel de impunătoare, ca dinozaurii lui Spielberg. Ioan Brancu și Cristian Mitescu formează – ca rege, respectiv, ministru – un cuplu irezistibil. Mariana Zaharia și Alina Petrescu știu să submineze, cu grație, eleganța prin umor, îndeosebi, în postura prințeselor exotice. Daniela Lungeanu, cu vocea Monicăi Madas, și Adam Boboc formează un adevărat cuplu de basm, fiind, pe cât de frumoși, pe atât de tonici.

Muzica lui Dan Bălan contribuie esențial la reușita spectacolului. Ca întotdeauna, ea este sofisticată, sub aparențele sale simple. Compozitorul știe să păstreze caracterul antrenant și să se mențină la nivelul de înțelegere muzicală al copiilor, oferind, însă, prin aluzii sonore subtile, satisfacții și urechilor mai exersate.

Am aplaudat un spectacol realizat cu dragoste și rafinament, dar am regretat conformarea cu prea multă strictețe la clișeele privind gustul copiilor.

Teatrul Țăndărică – Mica sirenă. **Scenariu de Gabriel Apostol, după H. C. Andersen. Regia: Gabriel Apostol. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan. Distribuția: Daniela Lungeanu, voce Monica Madas *(Mica sirenă)*, Ioan Brancu *(Delfinul, Regele, Stăpânul mărilor)*, Mariana Zaharia *(Vrăjitoarea, Sora cea mare, Mireasa din Japonia)*, Cristian Mitescu *(Ministrul, Bunica)*, Alina Petrescu *(Sora mijlocie, Mireasa din Spania)*. Adam Boboc *(Prințul, Bucătarul)*. Data premierei: 31 martie 2005.**

Foto: Florin Biolan

Scenă din spectacol.

La Buzău... o aniversare...

Constantin PARASCHIVESCU

Sărbătoare de primăvară

Duminică 10 aprilie 2005, Teatrul „George Ciprian" din Buzău și-a sărbătorit un deceniu de la înființare printr-o hotărâre, adoptată în ședința Consiliului Județean din 28 martie, 1995, la inițiativa inimosului fiu al locului, actorul și dramaturgul Paul Ioachim. Creat pe un model occidental, ca teatru de proiecte, cu personal tehnic-administrativ angajat, iar cel artistic temporar, pe durata reprezentațiilor. „Acest model reprezintă un câștig pentru toate părțile implicate – spunea directorul Paul Ioachim –, în special pentru public, pe scena acestui teatru putând evolua toate numele sonore ale scenei românești actuale" („Muntenia", 5 aprilie 1996). Încununa, cum spunea consilierul-șef al Inspectoratului pentru Cultură, o îndelungă tradiție și o mai veche aspirație a buzoienilor, „cu voința de a depăși amatorismul printr-o

ofertă artistică de certă calitate". I s-a dat numele buzoianului „măscărici și mâzgălici" George Ciprian, și cu prima lui piesă, *Omul cu mârțoaga* , s-a inaugurat la 5 aprilie 1996, în cocheta sală a liceului și muzeului de istorie, întrunind (pe scena ce mi s-a părut atunci mică) numele de prestigiu ale artiștilor Mircea Diaconu *(Chirică),* Sebastian Papaiani *(Varlam),* Emil Hossu *(Nichita),* Diana Lupescu *(Ana)* și Ion Siminie, Geo Constantin, Adriana Trandafir, Ion Pavlescu, Radu Panamarenco, Ion Batinaș. Regia spectacolului: Tudor Mărăscu. „Cred că avem șansa de a participa la o ctitorie în sensul clasic românesc al cuvântului", declara atunci interpretul principal; „Acest moment sper să fie un punct important din memoria mea de actor". Se pare că a fost, pentru că l-am reîntâlnit acum, în calitate de fidel colaborator și director al Teatrului „Nottara" cu care instituția sărbătorită a realizat spectacolul aniversar, *Capul de rățoi* al „mâzgăliciului" Ciprian.

Inimosul Paul Ioachim a condus cu neobosită energie destinele acestui teatru până în 2002, reușind să-l impună publicului local cu spectacole din dramaturgia românească și universală, regizori și artiști de prestigiu din capitală, debutanți. Aici s-au jucat piese de Caragiale și Mircea Ștefănescu, Dumitru Solomon, Tudor Popescu, Ion Băieșu, Dan Tărchilă, Paul Ioachim, au putut fi gustate lucrări celebre de Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Oscar Wilde, Cehov, Noel Coward, Michael Frayn. Sub semnătura regizorilor Tudor Mărăscu, Gelu Colceag, Emil Mandric, Puiu Șerban, Mihai Manolescu, Răzvan Săvescu, Răzvan Dincă, au evoluat și cules aplauze veteranii Tamara Buciuceanu-Botez și Ion Lucian, apreciații numiți la primul spectacol și Catrinel Dumitrescu, Ștefan Bănică jr., Oana Ioachim, Niculae Urs, Ruxandra Sireteanu, Cornel Vulpe, Alina Berzunțeanu, Valentin Uritescu, Ștefan Velniciuc ș.a.. După convocarea la îngeri a lui Paul Ioachim, destinele teatrului le-a preluat tânărul regizor Răzvan Dincă, prezent cu câteva spectacole pe afiș aici (*Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, *Ce înseamnă să fii onest* de Oscar Wilde, *O familie trăsnită* de Noel Coward, *Acolo, departe*...de Mircea Ștefănescu și acum *Capul de rățoi* de George Ciprian în coproducție cu Teatrul „Nottara"). Într-un deceniu, aproximativ 500 de reprezentații. În mai 2003, Răzvan Dincă a organizat o primă ediție a unui inspirat festival dedicat tinerilor regizori (cu titlu parafrază la piesa lui Ciprian, „Capul de regizor"), ediția a doua fiind programată între 12–18 mai anul acesta." În continuare – declară directorul – ne propunem ca spectacolele, atât cele aflate în lucru, cât și cele viitoare, să însemne mult pentru publicul Buzăului, dar și să intre în atenția lumii teatrale naționale, considerând că acum suntem pregătiți pentru o competiție reală cu marile teatre". Ceea ce îi dorim din toată inima instituției sărbătorite, numai că... Numai că, martor fiind și la reacția spectatorilor buzoieni la reprezentațiile festivalului de acum doi ani, pot să atrag cuviincios luarea-aminte artiștilor implicați în evoluții profesionale aici să nu slăbească frâiele propriului lor statut, că se simte, cu (exprimată sau nu) părere de rău. Chiar și la spectacolul omagial *Capul de rățoi*, cu nume stimabile în scenă (Emil Hossu, George Alexandru, Cristian Șofron, Ion Grosu, Valeriu Preda, Victoria Cociaș, Ion Siminie), dar prea multe evoluții și scene diletantistice, pe care prefer să nu le comentez.

...și o gală

Capul de... Regizor

Cea de-a doua ediție a Galei Noilor Generații, *Capul de... Regizor,* de la Buzău, va avea loc în perioada 12–18 iunie și va încerca să reunească unele dintre cele mai bune producții, realizate de către regizorii absolvenți ai ultimilor zece ani. Fără a avea pretenția că au văzut tot ceea ce era cu adevărat de văzut și nici că spectacolele selecționate ar fi singurele care meritau să intre în competiție, organizatorii (Răzvan Dincă, Directorul proiectului, Marinela Țepuș și Dan Marius Zarafescu) își asumă și reușitele, și inevitabilele erori. Ei înșiși absolvenți postnouăzeciști, au totuși calitatea de a-și cunoaște bine colegii de generație, pe care i-au urmărit, cu consecvență, pe parcursul evoluției, într-un răstimp de 10–15 ani. Din păcate, durata festivalului este de doar șapte zile, în care pot fi prezentate maximum 14 producții. În acest context, au fost selecționate următoarele montări:

Variațiuni enigmatice de Eric-Emmanuel Schmitt, regia: Claudiu Goga, Teatrul „Nottara", București și Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov (prezentat în afara concursului);

Nevrozele sexuale ale părinților noștri de Lukas Bärfuss, regia: Radu Afrim, Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești;

Bucătăria de Arnold Wesker, regia: Ada Lupu, Teatrul „G.A. Petculescu" Reșița;

Nu se știe cum de Luigi Pirandello, regia: Bocsárdi László, Teatrul „Nottara", București;

Nora de Henrik Ibsen, regia: Radu Alexandru Nica, Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu,

A șaptea Kafana de Dumitru Crudu, Mihai Fusu și Nicoleta Esinescu, regia: Alexandru Berceanu, Teatrul „Fani Tardini", Galați;

Avarul, după Molière, scenariul și regia: Cristi Juncu, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț;

La Lilieci, după Marin Sorescu, scenariul și regia: Sabin Popescu, Teatrul Național „Mihai Eminescu", Timișoara;

Fetele grase câștigă întotdeauna de Madeleine George, regia: Iulia Stănescu, Studioul „Casandra", București;

8PT N9UĂ, 89... fierbinte după '89, scenariu de Ana Mărgineanu, pe texte de Ștefan Caraman, Peca Ștefan, Petre Barbu, Teatrul Mic, București;

mady–baby. edu, un spectacol de Gianina Cărbunariu, Teatrul Mic, București;

Fuck You EuroPA!, regia: Claudiu Goga, Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov;

Bash de Neil LaBute, regia: Vlad Massaci, Teatrul ACT,București;

Dali–Avida dollars, scenariul, regia și coregrafia: Mălina Andrei, Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu", București.

Notă: *sub rezerva că pot interveni mici modificări.*

În afara spectacolelor, ce vor fi apreciate de un juriu format din cinci personalități marcante ale teatrului românesc (doi regizori, doi critici de teatru, un actor), vor mai avea loc colocvii, discuții asupra spectacolelor prezentate, toate întâmplându-se în prezența artiștilor și a unor importanți oameni de teatru invitați. Sperăm ca manifestarea noastră să devină unul dintre importantele evenimente teatrale de primăvară.

Radu MACRINICI

își prezintă...
Atelierul numărul treisprezece

Festivalul Internațional de Teatru ATELIER este proiectul meu fetiș. Istoria lui a început în anul 1992 când, împreună cu teatrologul Valentin Dumitrescu, puneam bazele unui festival, care își propunea să creeze un cadru propice pentru (re)afirmarea formelor noi de expresie teatrală, să stimuleze spiritul de

avangardă, aflat în hibernare în ultimele decenii și să reînnoade astfel o tradiție pe care teatrul românesc o abandonase, silit de contextul politic nefavorabil până în decembrie 1989.

Dar, mai ales, își propunea să scoată din anonimat Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, rămas cu doar cinci actori în anul de grație 1992, când subsemnatul devenea aici director la numai 27 de ani. Astăzi, după aproape 14 ani de la prima ediție a ATELIERULUI, și în primul rând datorită acestuia, Teatrul „Andrei Mureșanu" este un loc despre care se vorbește și se scrie la superlativ, este invitat la importante festivaluri naționale și internaționale și a lansat un mare regizor al noului val (Radu Afrim).

Nu în ultimul rând, existentă Festivalului ATELIER la Sfântu Gheorghe a adus din nou publicul la teatru și a provocat emanciparea repertoriului Teatrului „Támási Áron" din același oraș și a unui alt important regizor, și l-am numit aici pe Bocsárdi László.

Acum, înaintea ediției a XIII-a a ATELIERULUI, aflat în exil la Sighișoara și căutându-și încă un port primitor, cred că acest festival a făcut mult bine creatorilor și criticilor de teatru din Romania, inclusiv celor care acum încearcă să-l denigreze, neînțelegând ca, așa cum l-am gandit eu, ATELIER înseamnă, în primul rând, a căuta (citește: a risca) și nu a găsi cu orice preț(citește: a încremeni confortabil în noile șabloane), înseamnă a descoperi mutațiile produse la nivelul textului de teatru, regiei, scenografiei, coregrafiei și artei actorului din Romania, înseamnă a provoca apariția unor formule noi (la noi) de expresie teatrală și în teatrele de repertoriu și, nu în ultimul rând, înseamnă crearea unei trambuline pentru companiile independente și tinerii artiști interesați de experiențele novatoare.

Sigur, ar fi fost mult mai „safe" să invit doar spectacole din străinatate, astfel ca festivalul „să-mi iasă", iar critica să-mi acorde mangâierea de rigoare. Am preferat să risc cu ai noștri, am vrut să caut cenușăresele teatrului românesc și să le îndes în picior pantoful de forma literei A. „A" de la avangardă, de la actualitate, de la atelier. Știu că nu mi-a ieșit întotdeauna, dar fiind altruist m-am bucurat chiar și atunci. Am știut că undeva, într-un teatru uitat de provincie, se trezise, o dată cu participarea la ATELIER, interesul pentru experiment și căutare. Și asta nu e puțin lucru. Desigur, pentru cei cărora le mai pasă de ceea ce se-ntâmplă în afara capitalei.

Așadar, în acest an, între 6 și 12 iunie, ATELIERUL se mută la Sighișoara. Gândindu-se parcă la urbea de pe Târnava Mare și nu la Gotham City, Jack Nicholson spunea într-un film celebru: „acestui oraș i-ar trebui o clismă". Fie ca Festivalul de Teatru ATELIER să-și asume acest rol ingrat și cetatea să renască prin cultura. O spune un om născut în Sighișoara, care a inventat pentru acest oraș TEATRUL DIN TURN și care acum, riscând din nou, se întoarce ca un profet în țara lui.

Iar celor care au primit la cheie ideea unui festival, împreună cu un teatru reconstruit de mine din cenușă, și care acum se plâng prin subsoluri de revistă că m-au plătit degeaba la Sfântu Gheorghe timp de șapte luni, le spun doar atât: nici șaptezeci de ani n-ar fi fost destul!

Prietenii știu despre ce vorbesc.

Horațiu MIHAIU

își prezintă... Festivalul

Festivalul Internațional de Teatru de la Sfântu Gheorghe are loc anul acesta în perioada 13–19 iunie. Prin plecarea d-lui Radu Macrinici, festivalul și-a pierdut titulatura „Atelier", nu însă și profilul. Vor fi prezente, așadar, pe parcursul a șapte zile, spectacole și companii teatrale din țară și străinătate, profilate pe producții teatrale neconvenționale, experimentale sau de avangardă. Ediția 1(13) din acest an este intitulată TRANSFORMĂ și va avea printre invitați o serie de trupe și personalități notabile în domeniu. Pe lângă câteva spectacole ale teatrului-gazdă „Andrei Mureșanu" (*Acea zi de vineri.August/1982,* în regia lui András Lorant sau *Mai aproape*, în regia lui Cristian Juncu), vor mai fi prezente: trupa Teatrului „Támási Aron" din Sf.Gheorghe, „Figura Studio" din Gheorgheni,Teatrul ACT și Teatrul Luni din capitală, Teatrul 74 din Târgu Mureș, Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, Teatrul Național din Cluj, dar și o serie de companii din străinătate: Cirko Senso și La LLoba din Franța, The Primitives din Belgia, Verte Dance Company din Cehia, Anne Westphal, Astrid Toledo și Marisa Godoy (companii mixte din Brazilia, Italia și Elveția), sau personalități teatrale precum Silviu Purcărete, care se va întâlni cu studenții Secției de scenografie a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu" din București. Un prețios ajutor în organizarea evenimentului o va avea Centrul Cultural Arcuș, cu sprijinul d-lui Petre Străchinaru (unul dintre „motoarele" tuturor edițiilor desfășurate până acum), care va găzdui activitățile colaterale Festivalului (întâlniri, colocvii, expoziții etc.), într-un cadru natural de invidiat... Iar surprizele nu se vor opri aici! Sunt așteptați mai mulți tineri și studenți, din toată țara, pentru care s-au organizat un mini-camping, un „cort al Festivalului", concerte *late-midnight,* o seară „house" pe o insulă, *happening-uri* sau *performance-uri* stradale.

În consecință, ne așteptăm la o ediție mai primenită și mult mai adecvată noilor forme de expresie teatrală existente în lume. Mai trebuie menționat că, anul acesta, „focusul" cade pe producțiile de teatru-dans, însă nu în asemenea măsură încât să nu lase loc și altor forme inedite de teatru. Din cauza unui buget extrem de scăzut, deși s-au făcut eforturi considerabile, Festivalul este necompetitiv. Se vor acorda, totuși, premii ale sponsorilor, un premiu al spectatorilor și un mare trofeu al criticilor.

Deocamdată atât. Cum se întâmplă de obicei, așteptăm, totuși, ca și sponsorii să dea buzna... cât mai repede cu putință...altfel riscăm să nu ne putem onora promisiunile....

Ion PARHON

FESTCO 2005
Comedia la ora adevărului

Tamara BUCIUCEANU și Șerban PAVLU în *Nepotul* de Lustig.

Cea de-a treia ediție a **Festivalului comediei românești** (9–16 aprilie a.c.), organizată de **Teatrul de Comedie** din București, în colaborare cu **Primăria Municipiului, Ministerul Culturii și Cultelor și S. R. de Televiziune,** în calitate de co-organizator, a reușit să ofere în bună parte o imagine edificatoare pentru starea de *bine* și de *rău* din acest spațiu al dramaturgiei și al artei spectacolului, din momentul de față. După cum, dincolo de reprezentațiile de pe scenă, prin spectacolele-lectură (texte de **Denis Dinulescu, Horia Gârbea** și **Sebastian Ungureanu)**, dezbaterea cu titlul semnificativ *„Ce haz mai are comedia românească?"* (este și titlul gazetei apărute cu acest prilej), lansarea unor cărți de teatru și discuțiile „din foaier", la care aș adăuga „concursul de dramaturgie" anunțat pentru ediția viitoare, festivalul tinde să-și apropie și în acest fel meritele unui catalizator de interes și energie în jurul și în slujba afirmării comediei românești.

Cristian IACOB și Gheorghe VISU în *8pt n9uă, 89... fierbinte după '89.*

Dintru început, cu părere de rău, trebuie spus că festivalul ne-a oferit foarte puține întâlniri cu piesele clasicilor și ale autorilor consacrați înainte de anul 2000, așa cum sunt **Caragiale** și **Alecsandri**, respectiv, **Eugen Ionescu, Marin Sorescu** și **Matei Vișniec** (cu două piese). De pildă, am putut vedea un singur spectacol din opera lui Caragiale, prezentat, însă, de elevi-artiști ai Colegiului „Mihai Eminescu" din Capitală, laureat al Festivalului liceenilor, deoarece unele spectacole ale teatrelor inspirate de clasicii comediei noastre nu au întrunit votul juriului, iar cele dedicate autorului *Scrisorii pierdute* au fost cu mult inferioare aceluia numit mai sus. În schimb, îmbucurătoare a fost ofensiva reprezentanților „noului val" al dramaturgiei românești, prin spectacole care au văzut lumina rampei mai ales pe scena unor teatre și companii private, aflate astăzi într-o binevenită ascensiune, fapt confirmat și în contextul altor confruntări de mare anvergură din ultima vreme, așa cum a fost Festivalul Național „Ion Luca Caragiale". Piesele scrise de **Cornel Mimi Brănescu, Ștefan Peca, Lia Bugnar, Ștefan Caraman, Cristian Juncu, Tudor Barbu, Radu Afrim, Cătălin Mihuleac** ș. a., încredințate cu precădere unor regizori și interpreți tineri, dar nu numai lor, au prilejuit adeseori un real succes de public datorat acestor trupe „independente", dar și întâlnirii în premieră la FESTCO cu **teatrele „Andrei Mureșanu"** din Sf. Gheorghe și **„Anton Pann"** din Râmnicu Vâlcea, toate acestea îmbogățind peisajul participării la festival a unor teatre de repertoriu, ca **Teatrul de Comedie, Teatrul „Bulandra", Teatrul „Nottara", Teatrul „Sică Alexandrescu"** din Brașov, **Naționalele din Cluj-Napoca și Tg. Mureș, Teatrul „Tineretului"** din Piatra Neamț etc.

Fără să ne răsfețe din punct de vedere dramaturgic cu fapte, situații scenice și conflicte originale ori spectaculoase, ci mai degrabă preponderent „conversative", realizate într-un limbaj când violent, când de o scăpărătoare ironie, aceste texte vorbesc despre protestul generației tinere față de clișeele de gândire și comportament, de kitsch-ul, vidul moral și sufletesc ori derizoriul din jur sau despre propriile lor mentalități, opțiuni și *hobby*-uri devenite clișeu. Putem descifra aici un subtil mariaj între *umor* și *amar*, o îngemănare între amuzamentul și veselia generate de comedia tradițională, chiar atunci când, în manieră „aluzivă", ea viza tabloul politic, și o percepție critic-reflexivă în fața tarelor vieții noastre de astăzi, când „reformele" lăuntrice din gândire, conduită și simțire sunt atât de firave. Este mult mai mult decât simpla oglindire a unui dialog între generații. Asistăm la inadaptarea insului într-o societate care întârzie să se adapteze la parametrii civilizației și democrației autentice, iar prin aceasta, vocea tinerilor dramaturgi se dovedește uneori nu numai „sprințară", căci vorbim de comedie, ci și gravă, percutantă. Din păcate, și în cazul reprezentațiilor tinerilor dramaturgi, miza pare uneori anemică ori este întreținută de o sangvinitate sărăcită de spirit, iar excesul de violență fizică și, mai ales, verbală ce riscă să se identifice cu vulgaritatea nu anunță nimic bun pentru destinul pieselor respective.

„Încotro merge comedia?" se întreabă și întreabă realizatorii amplului documentar consacrat festivalului de către **Redacția Teatru–Film a Societății Române de Televiziune**. Răspunsul cel mai concludent îl vor da înșiși dramaturgii, regizorii și teatrele noastre. Dar „FESTCO" a reușit să demonstreze încă o dată că, pe de o parte, mulți dintre autorii consacrați au nevoie de o reînnoire a mijloacelor scrisului și de abordări regizorale moderne, spre a putea câștiga adeziunea numerosului public tânăr, iar pe de altă parte, unii dintre tinerii dramaturgi au motive îndreptățite să fie priviți și primiți cu mai multă receptivitate și interes profesional de teatrele de repertoriu, fapt care le va oferi șansa întâlnirii cu un public și mai larg, aparținând tuturor vârstelor. Firește, cu condiția de a înțelege și a reuși să-și definească și mai bine *atitudinea* și *altitudinea* lor profesională, delimitând-o de toate înfățișările veleitarismului și ale gratuității.

Participanții la FESTCO 2005

• **Nepotu'**, de Adrian Lustig, regia Horațiu Mălăele (producție Teatrul de Comedie și Fundația „Teatru contemporan")

• **New York (Fuckin'City)**, de Ștefan Peca, regia Daniel Popa (producție Teatrul „Luni" de la Green Hours)

• **Mansardă la Paris cu vedere spre moarte**, de Matei Vișniec, regia Radu Afrim (producție Teatrul Național din Cluj-Napoca)

• **Conul Leonida față cu reacțiunea**, de I.L. Caragiale, regia Gabriela Moraru (spectacol invitat – Marele premiu la Festivalul pentru liceeni „Jos pălăria !", ediția 2004)

• **Omul de zăpadă**, de Lia Bugnar, regia Adrian Roman (producție Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea)

• **Avarul**, după Molière, regia Cristian Juncu (producție Teatrul „Tineretului" din Piatra Neamț)

• **Scaunele**, de Eugen Ionescu, regia Felix Alexa (producție Teatrul „Bulandra" în colaborare cu Institutul Francez)

• **România dragă, Elveția mea**, de Cornel Udrea, regia Cristian Ioan (producție Teatrul Național din Târgu Mureș)

• **David's Boutique**, text și regie Radu Afrim (producție Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe)

• **Devoratoarea de litere**, de Cătălin Mihuleac, regie Horațiu Mihaiu (producție a Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe)

• **8pt n9uă, 89... fierbinte după '89**, scenariu de Ana Mărgineanu pe texte de Ștefan Caraman, Ștefan Peca, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga, regia Ana Mărgineanu (producție Teatrul „Mic")

• **Iona,** de Marin Sorescu, regia Mona Gavrilaș (producție Teatrul „Nottara")

• **Angajare de clovn**, de Matei Vișniec, regia Claudiu Goga (producție Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov)

• **Bigudiuri**, de Cornel Mimi Brănescu, regia Radu Nechifor (producție Compania NUCATINE)

• **Chirița of Bârzoieni**, după Vasile Alecsandri, regia Iarina Demian (producție Teatrul de Comedie)

Luminița GHEORGHIU, Catrinel DUMITRESCU, Anca SIGARTĂU și Constantin Cojocaru în *Bigudiuri* de Mimi Brănescu.

SIBIU HERMANNSTADT 2007 European Capital of Culture

Festivalul Internațional DE TEATRU DE LA SIBIU

Sibiu International THEATRE FESTIVAL

www.sibfest.ro

Un eveniment aflat sub înaltul patronaj al Președintelui României

și al Delegației Comisiei Europene la București

semne signs

Ediția a XII-a

26 mai – 5 iunie 2005

69 de țări, 300 de manifestări

(din program)

SIBIU – CAPITALĂ CULTURALĂ EUROPEANĂ

Anul acesta continuă, în cadrul Festivalului de la Sibiu, un program ambițios care pregătește proiectul Sibiu – Capitală Culturală Europeană în 2007. Acest statut – deținut timp de un an – va reprezenta o oportunitate excepțională pentru Sibiu de a se face cunoscut, ca regiune și tradiții, precum și de a-și întări și confirma statutul său de simbol cultural național și european.

UNDERGROUND FEVER

Proiectul propune inventarierea și utilizarea spațiilor de tip „underground" din zona centrului Sibiului pentru dezvoltarea de reprezentații specifice – spectacole de teatru, jazz, muzică germană, folclor românesc, țigănesc-tradițional, pantomimă, instalații multimedia. Sunt urmărite 2 categorii de locații: a) cluburi și restaurante, b) spații subterane specifice sibiului medieval – pivnițe, subsoluri. Se propune inventarierea logistică a tuturor spațiilor existente dar și posibile, și proiectarea unei soluții cât mai adecvate de prezentare a unui gen de spectacol propice locației respective. Se urmărește încurajarea creației individuale indiferent de direcția artistică abordată. Până în 2007, oferta de spectacole, create în mod special pentru aceste locații va cuprinde 10 titluri.

PROGRAMUL „SPECTACOLE ÎN CETĂȚI ȘI SITURI ISTORICE"

Se urmărește revitalizarea și punerea în valoare a cetății Sibiului și a 10 cetăți și biserici fortificate săsești din Mărginimea Sibiului – locații de o frumusețe unică și de o imensă valoare culturală – ca spații de spectacol pentru producții teatrale create special în acest scop.

TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA" SIBIU

Premieră: „Casa de pe graniță", în regia lui Gábor Tompa

Secolul nostru este un secol al motivațiilor imediate, în care politicul și mass-media pătrund fără scrupule în intimitatea individului, a omului de rând, sugrumându-i cele mai elementare libertăți, făcându-i viața imposibilă.

Casa de pe graniță este metafora absurdă a alienării omului în vreme de „eternă" tranziție. Calmul idilic al unei familii obișnuite

este bulversat de apariția intempestivă în casă a unor diplomați, care, motivându-și amestecul prin emfatice rațiuni istorice, statornicesc frontiera dintre două state în mijlocul locuinței. Astfel se va ajunge ca bariere să despartă membrii familiei, dar și oameni și farfurii.

DONAȚIE DE CARTE – FITS

Pentru a promova dramaturgia contemporană și a contribui la îmbogățirea repertoriului teatrelor și institutiilor culturale și educaționale, FITS donează publicațiile sale (Antologia de piese și Antologia de texte) Bibliotecii Universitare Sibiu, UNITER, UNATC și tuturor celor interesați.

FUNDAȚIA ABRACADABRA (RO)

Joc-Copilărie-Teatru

Proiectul-Program „Joc-Copilărie-Teatru" se va desfășura pe parcursul a trei ani (2005–2007) și va avea dezvoltare începând cu anul 2008. Fie că va avea ca punct „terminus" datele de 1–2 iunie sau Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu va declanșa Turneul prin Cetățile României, Proiectul-Program se vrea o formă educațională și culturală a copiilor care trăiesc în România.

CLAIRE HIND (UK)

Festivalul sibian continuă, și în acest an, programul dedicat persoanelor cu deficiențe de auz și vorbire, program apreciat de cei cărora le este destinat și de cei care doresc să se implice în astfel de proiecte și realizat cu sprijinul Autorității Naționale pentru Persoanele cu Handicap. Prof. Claire Hind va susține în continuare ateliere destinate copiilor cu deficiențe de auz de la Școala Specială nr. 2 din Sibiu, cu un atelier intitulat *Cutia Pandorei*.

FITS & CENTRUL CULTURAL RROM (RO)

„Sezonul țigănesc"

Program de promovare a culturii romani. Vor fi prezente următoarele evenimente: Marius Mihalache–Ges Romano, Fanfara din Cozmești, Ansamblul Romano, Gypsy star mahala, Fanfara de la Balta Arsă, Fanfara de copii și tineri de la Vaslui.

SOCIETATEA ROMÂNĂ DE RADIODIFUZIUNE (RO)

Brand

Prezentat în premieră pe țară, spectacolul BRAND de Henrik Ibsen aduce și o altă noutate, respectiv reprezentarea în spațiul unei biserici de cult protestant, exact acela despre care este vorba în piesă. Spectacolul invită la reflecție asupra efectelor fanatismului religios și conflictul acestuia cu umanitatea.

Un tramvai numit Popescu

Un tramvai numit Popescu este un spectacol de teatru comunitar după opera poetului Cristian Popescu. Tramvaiul servește drept spațiu memorial al poetului, într-un univers concentrat în care se petrece o viață de om.

URBAN ART – SHLOMI CENTER FOR WORK & CREATION (IL)

Opera vieții noastre memoria uitării

Spectacolul trupei israeliene urmărește îmbunătățirea infrastructurii culturale a orașului Sibiu, obiectiv de importanță majoră pentru programul Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007. Scopul proiectului vizează încurajarea comunității locale în valorificarea resurselor creative și facilitarea accesului la forme alternative de expresie artistică, prin transformarea clădirilor industriale dezafectate (Centrala SIMEROM) în spații de artă urbană.

MUZEUL NAȚIONAL AL LITERATURII ROMÂNE (RO)

EuroLiteraTur – expoziție interactivă multimedia

EuroLiteraTur este o aplicație multimedia care prezintă, în peste 8000 de pagini web, o sinteză a literaturii europene din Antichitate pînă în secolul al XX-lea și a fost realizată cu sprijinul financiar al Comisiei Europene, prin programul Cultura 2000. Partenerii acestui proiect sunt: Prefectura Atenei; Colline Romane, Roma; Tempo Training and Consulting, Praga; Academia de Științe Umaniste și Economice, Lodz, Polonia; MT Servicios de Formation, Zaragoza și Magister Software, București.

Proiectul EuroLiteraTur prezintă un sistem interactiv de informație, organizat pe o structură progresivă, accesat în mod normal prin intermediul unui ecran de tip Info Touch. Proiectul oferă o soluție integrată – software și hardware – cu o interfață grafică a expoziției multimedia și un suport tehnic – o rețea computerizată cu acces liber pentru vizitatori.

În *agora* noastră virtuală vor polemiza Cicero și Voltaire, iar pe drumurile prăfuite dintre cetăți va purta legenda un Bernard de Ventadour, până departe la iluminiștii lui Voltaire și moderniștii lui Kafka.

Read Me! Play Me! Judge Me! (Dragoș NEAMU). Studiu de caz: TEATRUL ȘI LITERATURA

Proiectul este un *follow-up* pentru Euroliteratur și se axează mai mult pe stimularea lecturii prin intermediul artelor spectacolului – caracter interdisciplinar experimental. Se propune o renegociere a relației dintre autor și cititor, unde cartea devine obiect de legătură și este „judecată" interactiv de către public.

Judecată publică după modelul medieval, în care actorii vor intra în pielea autorilor, ale căror cărți vor fi judecate, și vor pleda „nevinovați", Publicul, ajutat de instigatori infiltrați, va lansa acuzații asupra subiectului cărților. Actorii vor pune în scenă ideile controversate ale cărților judecate – argumente vii în susținerea creației autorilor „incriminați".

ATELIERE:

Janet Rodgers (USA) – *Arhetipuri și vocea*

Atelierul explorează prin intermediul corpului și vocii modalitățile de personificare a arhetipurilor recunoscute în orice cultură, ca Diavolul, Copilul, Șmecherul, Amantul, Căpetenia, Femeia fatală, aplicate apoi în arta jocului actoricesc prin povești, texte și cântece.

Mark Hardy (USA) – *Action in Song: Musical Theatre Performance*

Mark Hardy, cu metoda sa uimitoare de educație muzicală, poate garanta că oricine este capabil să învețe să cânte: imaginați-vă persoana, la care vă așteptați cel mai puțin, cântând arii din opere...

Michael Devine (CA) – *BOXWHATBOX*

BOXWHATBOX este un proces pe care l-am dezvoltat gradual în ultimii cinsprezece ani, scopul fiind *a învăța cum să te dezveți*, cum să joci într-o manieră creativă și productivă. Abordarea include exerciții și jocuri create pe baza principiilor dezvoltate de Viola Spolin, Augusto Boal, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Konstantin Stanislavski, Michael Chekhov, și Michael Shurtleff, printre alții."

Paras Terezakis (CA) – Dansează în gura mare

Coregraful canadian Paras Terezakis (Kinesis Dance) explorează potențialul creator din întâlnirea mitului cu dansul. Greutatea și gravitatea corpului în spațiu și timp devin instrumentul pentru crearea de mituri și povești prin mișcare și expresivitate, îmbogățind potențialul comunicativ al participanților atât în dans, cât și în viața de zi cu zi.

Peter Goldfarb (USA) – Procesul actorului: creația la limită

Acest atelier intensiv este o aventură în teatru și creație. Participanții își vor descoperi resursele creative și intutitive și vor dobândi abilități pe care le vor putea aplica în orice formă de spectacol. Explorarea procesului personal ca bază a creației va duce la folosirea cu naturalețe a vocii, acțiunii, mișcării.

Robert Raponja (HR) – *Greutatea Personalității Autorului*

Atelierul se adresează actorilor cu experiență teatrală și se desfășoară pe parcursul a trei zile, având o durată de minim patru ore. Atelierul urmează modelul curcubeului, ghidându-se după 7 nivele de existență umană reprezentate de multe exerciții și după 5 tipuri de comportamente redate prin multe exerciții care le pot fi de mare ajutor actorilor pentru a identifica modalități de relaxare în vederea pregătirii pentru proba creativă. Aceste exerciții au la baza filosofia lui Heraclit și a lui Petruscha Clarcson și sunt rezultatul interpretării proprii a filosofiei prezentate de ei. Ideea de bază este că omul zilelor noastre este învingător în raport cu evoluția și are capacitatea de a-și identifica limitele din punct de vedere fizic, emotiv, psihologic și spiritual. Scopul este identificarea acestor limite.

Society Of American Fight (USA)

Atelierul va dura cinci zile și va explora diverse tehnici defensive și valori de performanță, care vor culmina într-o prezentare finală, în ultima zi de desfășurare a atelierului. Vor fi abordate tehnicile combative fizice și lupta cu sabia. Se va urmări atent reacția fizică, lucrul cu partenerul, divizarea greutății și a energiei, dozarea impulsului și tehnici de apărare pentru fiecare tip de luptă.

Taichi-Kikaku (JP) – *Lecție de poezie corporală*

Tema atelierului este tehnica folosirii energiei Ki pe scenă, pentru orice formă artistică de spectacol – dans, mișcare, teatru, muzică.

Lumiko Morimura, directorul Companiei TAICHI KIKAKU, a creat un nou stil de poezie fizică în spațiu, bazat pe Ki (spirit), accesibil dincolo de cuvinte, cultură, rasă, religie, prin folosirea energiei Ki între artiști și spectatori. Yosuke, coordonatorul atelierului, a câștigat Premiul pentru cel mai bun actor la a 7-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru Experimental de la Cairo, datorită acestei tehnici.

SPECTACOLE-LECTURĂ

Împreună cu AICT România, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu publică în fiecare an o antologie bilingvă cu piesele prezentate în cadrul Secțiunii Spectacole-lectură, cu scopul de a promova dramaturgi contemporani și de a-și aduce astfel contribuția la îmbogățirea repertoriului teatrelor din întreaga lume. Vor fi citite piesele: *Femeia în ghips* de Mircea Daneliuc; *Carmen 2* de Dimitry Minchenok; *Scrisori de dragoste către Stalin* de Juan Mayorga; *Joc de interior* de Jacques De Decker; *Eddie înfruntă răul* de Lisa Beth Krovety; *Departe de cei dragi* de Gerald Murphy.

EXPOZIȚII

- **Festivalul Internațional De Teatru De La Sibiu.** Expoziție de fotografie.
- **Teatru, text, imagine.** Expoziție de carte și gravură de teatru din sec. XVI–XVIII.
- **National Geographic.** Expoziție de fotografie.
- **Rroma.** Expoziție CD, pictură și fotografie.
- **Celia Ward (USA).** Mălincrav – portretul unui sat.
- **Muzeul Literaturii Române.** Euro Literatur.

ÎNTÂLNIRI:

Rețeaua EUNETSTAR; Atașații Culturali și reprezentanții Centrelor Culturale; Fundația Culturală România–Irlanda; Școlile de Teatru.

LANSĂRI DE CARTE, REVISTE și CD-uri:

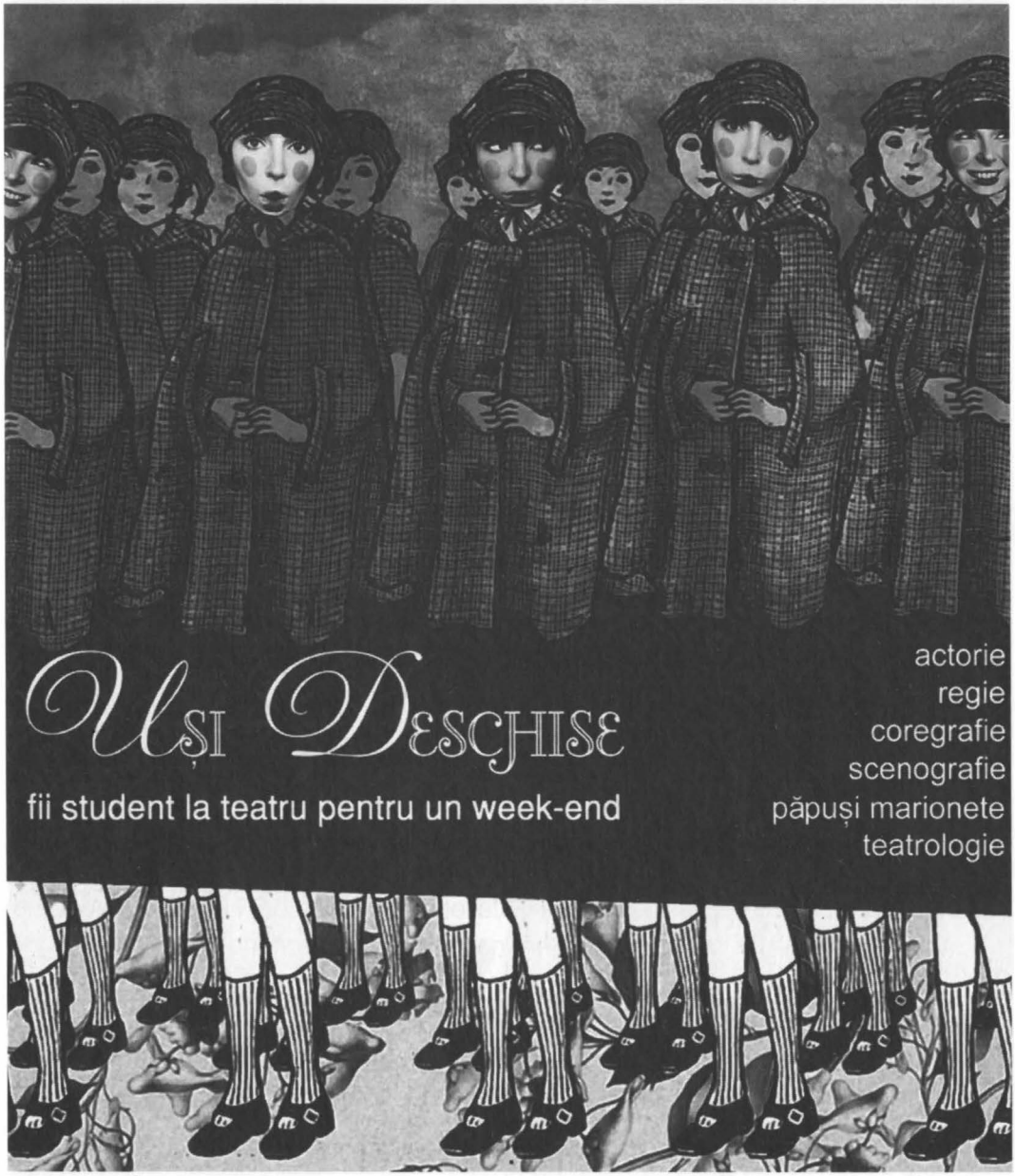
Antologia spectacolelor – lectură FITS; Saviana Stănescu – **Să epilăm spre vest;** Cervantes – **Don Quijote,** traducerea Sorin Mărculescu; Marina Davâdova – **10 ani de teatru rus;** Ion Parhon – **Pragul iubirii;** Grid Modorcea – **Un păcătos la Athos, Miasme de parfume;** Matei Vișniec – **Mansardă la Paris cu vedere spre moarte.** Revista – **OKEAN;** CD-ul Societății Române de Radiodifuziune – **Carul lui Tespis.**

Fii student la teatru pentru un week-end!

sub acest slogan s-a deschis a IX-a ediția a

Festivalului **Uși Deschise 2005**

al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale“



Între 13–15 mai, elevi de liceu, critici, directori de teatru și jurnaliști au avut șansa să testeze pe pielea lor studenția la teatru.

Condițiile de admitere pentru cei interesați au fost:

- să fie prezenți vineri 13, la ora 13.00, în sala „Ileana Berlogea"
- să nu plece până duminică, 15 mai, când lua sfârșit „experimentul"

„Probele de concurs":

Ateliere de actorie, regie, coregrafie, păpuși–marionete; colocvii; work shop-uri; lansări de carte; expoziție de scenografie.

Studenții profesorilor Florin Zamfirescu, Ion Cojar, Adrian Titieni, Doru Ana, Liudmila Szekely Anton, Anca Ioniță, Alexa Visarion, Cristian Hadji-Culea, Raluca Ianegic, Valeria Sitaru, Liliana Iorgulescu, Sergiu Anghel, Brândușa Zaița Silvestru, Ștefania Cenean, Viorica Petrovici, Adriana Raicu Petre au încercat să lărgească „cercul închis" al școlii de teatru printr-o formulă interactivă de relaționare cu publicul, făcând astfel posibilă integrarea invitaților în plin „șantier" de creație teatrală.

SPECTACOLE PREZENTATE

O noapte furtunoasa de I.L. Caragiale (Atelier – anul II Păpuși).

Colocviu – Tehnica vorbirii în teatru

Exerciții de stil de Raymond Queneau (Atelier – anul I Actorie)

Insula fermecată (Atelier *Commedia dell'Arte* – anul II Regie, regia *Miruna Dimiu)*

Atelier Shakespeare (Atelier – anul II Actorie)

Vor înflori florile în noroi? după Eugen Ionescu (Atelier – anul III Actorie)

Momente de studiu Shakespeare ~ Caragiale (Atelier – anul II Păpuși)

Roboțeii anului I (Atelier – anul I Păpuși)

Atelier de creație coregrafică (Atelier – anul I Coregrafie)

Atelier de creație (Atelier – anul III Marionete)

Jocuri (Atelier – anul I Actorie)

Cine crede în Moș Crăciun? (Atelier *Commedia dell'Arte* – anul II Regie, regia *Ioana Păun)*

Atelier de creație coregrafică (Atelier – anul III Coregrafie)

Studiu de expresivitatea mișcării (Atelier comun – Actorie, Păpuși, Marionete)

Biomecanica lui Meyerhold (Seminar – anul III Teatrologie)

Antrenament metoda Vladimir Granov (Atelier – anul I Actorie)

Atelier de creație coregrafică (Atelier – anul II Coregrafie)

„O scrisoare pierdută" (Atelier – anul III Actorie)

Alte metamorfoze (Atelier *Commedia dell'Arte* – anul II Regie, regia *David Schwartz)*

Expoziție scenografie (anii I, II, III)

INTERVIURI

Ion CARAMITRU:

„Unde există talent, există și șansă"

Liana Ornea: *Cum a fost revenirea pe scenă după o pauză de zece ani? Ce ați făcut în acest timp?*

Ion Caramitru: Mai precis, revenirea pe scena Teatrului „Bulandra". Dar nu se numără așa. În 1993, după ce am montat câteva spectacole la „Bulandra", am părăsit direcția acestui teatru de bună voie și nesilit de nimeni, pentru a-i face loc lui Silviu Purcărete. Consideram că în momentul acela trebuie să vină un regizor de talia lui Purcărete la cârma Teatrului „Bulandra", păstrând o tradiție care a fost benefică pentru teatrul cu care m-am confundat toată viața. Toți duceam dorul lui Ciulei, dar Ciulei nu mai putea sau nu mai vroia să se întoarcă. Ne-am gândit atunci (cu un grup de prieteni) cine ar fi cel mai potrivit și am găsit de cuviință să-i propunem lui Purcărete. El a acceptat, iar eu am rămas să activez numai la UNITER.

Între timp însă, începusem să fac filme în Marea Britanie. După turneele cu *Hamlet* de la Londra (din septembrie 1990) și cel de la Dublin, un impresar important mi-a oferit serviciile lui pentru piața de televiziune și cinema din Marea Britanie. Am acceptat și prin el am făcut, între 1991 și 1996, zece filme, două filme pe an, ceeea ce este un ritm destul de bun. Am mai dat probe și pentru altele pe care nu le-am luat. E adevărat, nu toate rolurile au fost principale, dar au fost și de acestea. Raportul impresar–actor este prevăzut într-un contract prin care impresarul îți caută de lucru și nu totdeauna îți găsește roluri de prim rang; dar importantă e media valorică a tuturor rolurilor pe care le primești.

Tot în acești ani, mai precis în 1993 și 1994, am montat operă în Marea Britanie, apoi la Belfast, în Irlanda de Nord. În 1993, am montat *Tragedia lui Carmen*, care este o viziune redusă a lui *Carmen* de Bizet, făcută în 1981 de Peter Brook și de Marius Constant, la Paris. Un an mai târziu, am montat *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski la Opera Națională Nord-irlandeză.

Așa că nu am stat departe de profesie, dar am avut nevoie de un spațiu de manevră, cum se numește „a fi liber". Pentru că a fi angajat într-un teatru presupune să participi la toată stagiunea, să ai cel puțin două spectacole pe săptămână, lucru care devine incomod dacă vrei să mai faci și altceva.

A mai fost un lucru important care m-a determinat să mă retrag din instituția subvenționată de stat; am vrut să fiu pe picioarele mele, să fiu independent, autonom și să decid singur care sunt prioritățile mele.

Tot în timpul ăsta, n-am încetat, cu diferite ocazii, să urc pe scenă, în țară sau în străinătate (America, Franța, Anglia, Germania, Moldova, Ucraina – Cernăuți), în spectacolele de muzică și poezie pe care le-am făcut împreună cu Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Aurelian Octav Popa.

A urmat apoi perioada portofoliului de ministru, care m-a ținut departe de profesie timp de patru ani.

Revenirea s-a petrecut cu *Sorry*, acum un an și jumătate, iar acum în *Șase personaje...*, în regia lui Liviu Ciulei, și am avut bucuria să-l reîntâlnesc pe același regizor încăpățânat și obsedat de perfecțiune, de autenticitate și firesc, alături de care m-am format.

L.O.: *Domnul Ciulei e cel ce a scos la lumină regizorul care zăcea în dumneavoastră?*

I.C.: La început, eu am vrut să mă apuc de regie. Cu două luni înainte de examenul de admitere, s-a anunțat oficial că se închid cursurile de regie pentru un an. Dar un bun prieten m-a sfătuit să încerc la actorie, „în joacă" – așa zicea el – „că poate intri și, peste un an, o să dai la regie sau o să te transferi și n-o să-ți strice un an de studiu aplicat al unei profesii care, în momentul când devii regizor, e important să o cunoști în intimitatea ei". Numai că nu s-au mai redeschis cursurile de regie vreo opt ani. Începând din anul doi, am prins gustul jocului,

m-am îndrăgostit de cuvânt și de poezie, apoi am început studiul asupra lui *Hamlet*, încă din semestrul doi al anului doi, pentru ca, în anul patru, rolul de absolvire și licența să fie tot *Hamlet*. Asta se întâmpla în 1964. Culmea e, că douăzeci și unu de ani mai târziu, jucam *Hamlet* din nou, de data aceasta la „Bulandra". Mi-a fost de folos studiul din școală. Gândul de a face regie nu m-a părăsit și, când s-au înființat cursurile postuniversitare de regie, de doi ani, la I.A.T.C (cum se numea pe atunci), m-am înscris și am fost studentul lui Radu Penciulescu.

Debutul meu ca regizor ar putea fi considerat în Teatrul „Bulandra", cu *Amintiri* de Arbuzov, deși mai montasem, între timp, *My fair lady* la Constanța și *Micul coșar* al lui Benjamin Britten, mai întâi la Atheneul Român și apoi pe scena Operei Naționale. Am montat sporadic, în perioadele mai libere, pentru că, în general, jucam mult și variat și nu aveam timpul necesar pregătirii unui spectacol, lucru extrem de important pentru un regizor. Documentația, tot ce ai de făcut, nu te mai lasă liber pentru alte preocupări.

După *Amintiri*, un spectacol care a avut un succes de lungă durată și datorită Ginei Patrichi și datorită textului foarte frumos, am pus în scenă, la „Bulandra": *Neînsemnații* de Terry Johnson (în 1984), *Dialoguri*, cu Johny Răducanu (în 1987), *A treia țeapă* de Marin Sorescu (în 1988), *Forma mesei* de David Edgar (în 1991) și *Home* de David Storey (în 1992).

Între timp, am fost profesor de actorie la Institutul de Teatru. De fapt, acolo am montat pentru prima dată *A treia țeapă*, premieră pe țară, cu studenții din anul I, promoție care a jucat spectacolul și în anul III, dar și în anul IV, la Casandra.

L.O.: *Pentru actorul Ion Caramitru, predomină rațiunea sau sentimentul în căutarea personajului?*

I.C.: Predomină rațiunea, categoric. Primul pas către un personaj sau către un text, pe care vreau să-l lucrez, indiferent dacă vreau să-l joc sau să-l regizez, este înțelegerea profundă a semnificațiilor sale. Deci, pleacă de la analiza rece sau, mai precis, atentă.

L.O.: *Este ceea ce spune domnul Ciulei: „întâi trebuie înțeles rațional și apoi apare și sentimentul".*

I.C.: Evident, este o școală bună asta. Apropo de ce mă întrebai mai devreme: sigur că am învățat de la Ciulei foarte mult și mai ales aceste lucruri esențiale care sunt de bază. Expresia lui favorită e că „trebuie să înțeleagă și Grivei ce se întâmplă pe scenă", adică și omul simplu trebuie să înțeleagă care este rațiunea unei secvențe sau a unei piese. Regia românească, de multe ori, o ia razna, jucând forme și mai puțin conținut, călcând cu dezinvoltură peste semnificațiile textului, creând de cele mai multe ori un haos auditiv și vizual, care nu se leagă de subiect. Expresia care mă ține treaz, chiar dacă sună paradoxal, e că „în toate lucrurile trebuie să existe o logică, până și în absurd". În teatrul absurdului, trebuie să descoperi logica acelui absurd, care să facă publicul să intre în convenție. Și acea convenție poate să fie, dacă e justificată, oricum. Un spațiu liber – numit de Brook *spațiul gol* – este această posibilitate de a face orice pe scenă, numai că trebuie făcut inteligibil, cu farmec, coerent. Sigur că uneori o nimerești mai bine, alteori mai prost; până și marii regizori au avut sincope, până și Ciulei a recunoscut că, în două spectacole pe care le-a făcut, a greșit.

L.O.: *Și atunci, domnul Ciulei era la fel ca acum?*

I.C.: Da, la fel, numai că, i-am spus-o și lui, drumul era invers: mai întâi făcea spectacolele în țară și apoi le relua în străinătate. *Șase personaje...* l-a făcut în străinătate și apoi l-a lucrat în țară.

Ion CARAMITRU în *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello.

L.O.: *Cum primește actorul Ion Caramitru indicații de regie de la un alt regizor?*

I.C.: Discut. Ai văzut că și cu Ciulei avem discuții; unele nesfârșite. Pe de altă parte, școala bună de care vorbeam, din Teatrul „Bulandra", face ca atunci când eu simt că un lucru pe care îl face Victor Rebengiuc nu e încă bine, sau că se poate face și altfel, i-o spun, fără să am nici un fel de teamă că nu-l va primi ca pe un sfat colegial. Iar el, de asemenea, la rândul lui, îmi spune. Facem toate lucrurile astea pe baza unui principiu foarte sănătos, cultivat de regizori ca Ciulei și Pintilie, și anume că, oricât de bun ai fi ca actor tu, nu ajungi să fii atât de bun pe cât ai putea să fii, dacă partenerul tău nu este cel puțin la fel de bun ca tine, în joc.

L.O.: *Mie mi s-a părut că au fost momente când ați acceptat câte o indicație de la domnul Ciulei, fără să fiți convins de ceea ce vă cere.*

I.C.: Eram convins că ceea ce vroia el era corect, problema mea era în planul doi, simțeam că ceea ce-mi cere mie, fusese găsit de altcineva. El a făcut aici un remake cu acest spectacol montat întâi în America. Numai că, timp de treizeci de ani, noi am lucrat cu Ciulei, descoperind reciproc spectacolul, pornind de la improvizație. Căutam împreună: „cum facem asta", „ce vrea să zică aici", „ce vă vine vouă în cap". Acum, lucrurile erau desenate deja, erau închise într-o cutie de valori pe care le voia respectate ca atare. M-a introdus într-un tipar al unui lucru foarte bine făcut cândva, tipar care pe mine m-a strâmtorat puțin și de aceea mi-a fost foarte greu. Eu sunt un actor care are nevoie și de improvizație, are nevoie de libertate: să caut, să caut. Or, aici, de cele mai multe ori, trebuia să execut. Evident că am trecut peste acest handicap care era al meu.

În spectacolele pe care le-am realizat ca regizor, chiar dacă nu le făcusem înainte cu alții – fie că au fost în Japonia, fie că au fost în Irlanda – și eu le ceream actorilor un anumit lucru expres, numai că acolo, spre deosebire de teatrul românesc, spectacolele se fac într-o lună, în patru săptămâni obligatoriu, cu dată fixă de premieră și nu mai e timp de experimentat. Și atunci, regizorul trebuie să

Cu Mariana MIHUȚ în *Sorry* de Galin.

vină cu lucrurile gata gândite, să ceară o atenție majoră și să urmărească să se respecte gândurile pe care le-a pus în circulație. E alt sistem. Noi am avut mai multă libertate în timp și spațiu. Probabil că mai devreme sau mai târziu vom intra și noi în convenția asta.

L.O.: *De ce nu ați terminat dumneavoastră* Sorry *?*

I.C.: Este practic imposibil ca într-o piesă cu două personaje, unul dintre ele să fie și regizorul. Nu se poate. Poți să faci un „one man show" și să-ți asiguri și regia. Dar când o piesă e numai cu doi actori și ei sunt pe scenă tot timpul, trebuie îndrumată de cineva din afară. Nu mai vorbesc de spaimele în care o introduci pe actriță; ea cu cine joacă: cu regizorul sau cu partenerul?

L.O.: *Presupunând că veți fi directorul Teatrului Național, ce proiecte aveți pentru această instituție?*

I.C.: *Eu nu știu dacă voi fi directorul Teatrului Național.*

L.O.: Nici eu, am spus „presupunând că veți fi".

I.C.: Cunosc Teatrul Național foarte bine. Am debutat în el și am plecat nemulțumit de stilul conformist și prăfuit care se practica acolo în anii aceia. Am avut un debut fabulos pentru un tânăr actor la douăzeci și unu de ani. L-am jucat pe Eminescu, pe scena Teatrului Național, chiar înainte de a da Examenul de Stat. Apoi am fost repartizat la Brașov, unde nu m-am dus nici o zi, fiindcă am fost detașat la Teatrul Național pentru încă alte două spectacole: am jucat în aceeași stagiune *Vlaicu-Vodă* și rolul principal (jucat cândva de Gérard Philipe în Franța) în *Să nu te joci cu dragostea* (*Cu dragostea nu-i de glumit*) de Alfred de Musset.

Apoi am plecat prin concurs la Teatrul „Bulandra", unde doi ani am jucat personaje minore, minore în sensul de roluri mici, nu minore ca semnificație: am jucat *băiatul II* din *Nu sunt turnul Eiffel* – primul rol la „Bulandra" și *băiatul cu abonamentele* din *Un tramvai numit dorință*, personaje fără nume. Numai că

Tramvaiul... era pus de Ciulei – a fost prima mea colaborare cu el – iar *Nu sunt turnul Eiffel* era în regia lui Valeriu Moisescu.

Apoi, în stagiunea următoare, am jucat un rol mai însemnat în *Moartea lui Danton* montat de Ciulei, ca abia în a treia stagiune să am norocul să prind un rol important care mi-a marcat cariera și care a fost tânărul poet Eugen Marchbanks din *Candida* de Bernard Shaw, spectacol terminat de Liviu Ciulei, pentru că George Carabin, care începuse regia, a capotat.

Și cred că, o bună parte din timp, ceea ce s-a întâmplat la Teatrul Național, cu excepțiile de rigoare, a păstrat această tentă obosită despre care îți spuneam, de care eu am fugit. Sub direcția lui Dinu Săraru, Teatrul Național a fost pur și simplu izolat din contextul teatrului românesc contemporan. S-a creat iluzia unei elite a Teatrului Național iar „nava-amiral a teatrului românesc", cum i-a plăcut lui Săraru să spună, devenise o cetate închisă în ea însăși, fără să aibă ieșire la mare. Critica de specialitate a semnalat cam tot timpul calitatea scăzută, chiar lipsa de calitate a spectacolelor de acolo. Pretenția absurdă a directorului ca *Tache, Ianke și Cadâr* să fie considerat cel mai bun spectacol al tuturor timpurilor era una dintre cele mai mari aberații posibile față de ceea ce se întâmpla în teatrul românesc, în celelalte instituții din țară. A inventat, chiar dacă lucrul pare copiat după Comedia Franceză, titlul de „societar", care nu înseamnă nimic altceva decât o semnătură a directorului teatrului către aproape toți actorii din Teatrul Național. Să ne amintim că în Anglia, marii actori sunt înnobilați de către regină: capătă titlul de *sir*. În Franța, există titulatura de „Societar al Comediei Franceze" și sunt câțiva, poți să-i numeri pe degetele de la o mână, nu tot teatrul aproape, ca la T.N.B.

Această mentalitate aiuritoare e de sorginte comunistă. S-a văzut foarte clar care a fost balansul către sprijinul în partidul de guvernământ al directorului, s-a văzut cum a funcționat acest directorat. Cred că lucrul cel mai important pentru colegii mei de acolo, indiferent cine va fi directorul teatrului, eu sau altul, e să înțeleagă acest lucru.

L.O.: *Ce se poate face acum?*

I.C.: Se poate face foarte mult, pentru că Teatrul Național are și va avea actori de mare talent. În momentul în care există talent, totul este posibil. Important este ca acel care va conduce teatrul să aibă atâta flexibilitate și atâta forță încât să angajeze numai talentul lor și nu și alte planuri decât cele strict profesionale.

În T.N.B., însă, ai niște obligații *sine qua non* – de aceea se și numește „național" – de a întreține o atenție deosebită față de dramaturgia română clasică și contemporană. Amândouă ipostazele, și cea clasică și cea contemporană, sunt destul de sărace în valori, cea clasică, în special, este de cele mai multe ori depășită valoric.

Una dintre problemele mari ale modului în care se face transferul de autoritate în instituțiile noastre publice este faptul că unul pleacă acum (își dă demisia sau e prins „cu mâța-n sac" și trebuie să plece) și vine altul mâine, preluând din mers un program mai mult sau mai puțin bine făcut, dar care există și cu care predecesorul său îl încarcă. E vorba, pe de o parte, de stagiunea în curs și de titlurile care se joacă, și pe de altă parte de piesele aflate în lucru, la care s-au făcut deja cheltuieli, la care s-au plătit avansuri autorilor, regizorilor, scenografilor și trebuie terminate. Aici e vorba de ban public, nu poți să oprești ceva, ca nou director al teatrului, chiar dacă nu ești de acord cu valoarea unuia sau a altuia dintre titluri.

În străinătate e altfel: când cineva trebuie să plece, știe de asta cu un an înainte. Și cel care urmează să preia responsabilitatea vine în ultimul an de

contract al celui care va pleca, care este și primul lui an de contact cu instituția. Iar el își pregătește un an de zile deschiderea primei lui stagiuni.

Acum, directorul care vine la Teatrul Național are de așteptat, după părerea mea, cu indulgență, un an și jumătate ca să poată să-și producă un program estetic propriu. Ideea de a aduce regizori importanți este o temă foarte spinoasă, pentru că aceștia sunt foarte aglomerați, au proiecte deja angajate, vor mai mulți bani și, pe bună dreptate, vor să lucreze cu anumiți scenografi, care și ei sunt ocupați și trebuie să se găsească liberi în același timp. Programările de lucru trebuie făcute din timp, și acest timp, în teatru, este de minimum un an. La operă, așa cum am experimentat și eu, ai nevoie de doi sau chiar trei ani pentru programare.

Un teatru-mamut, cum este Teatrul Național, presupune un volum de muncă și un timp de așteptare foarte mare. Iată un mare handicap. Dar spun încă o dată: unde există talent, există și șansă, și cred că în Teatrul Național există destul talent pentru ca cel ce vrea să îl folosească să găsească și sprijin colectiv și să poată atrage regizori importanți care să monteze cu această trupă.

Liana ORNEA

P.S. Tocmai când trimiteam revista la tipografie (23 mai 2005), am fost anunțați că Ion Caramitru este noul director al Teatrului Național din București.

În *Hamlet* de Shakespeare cu Ion COCIERU, Ileana PREDESCU și Mariana BURUIANĂ.

Mircea RUSU:

„Un actor poate să stea «la cutie» 15–20 de ani și apoi să erupă ca un vulcan"

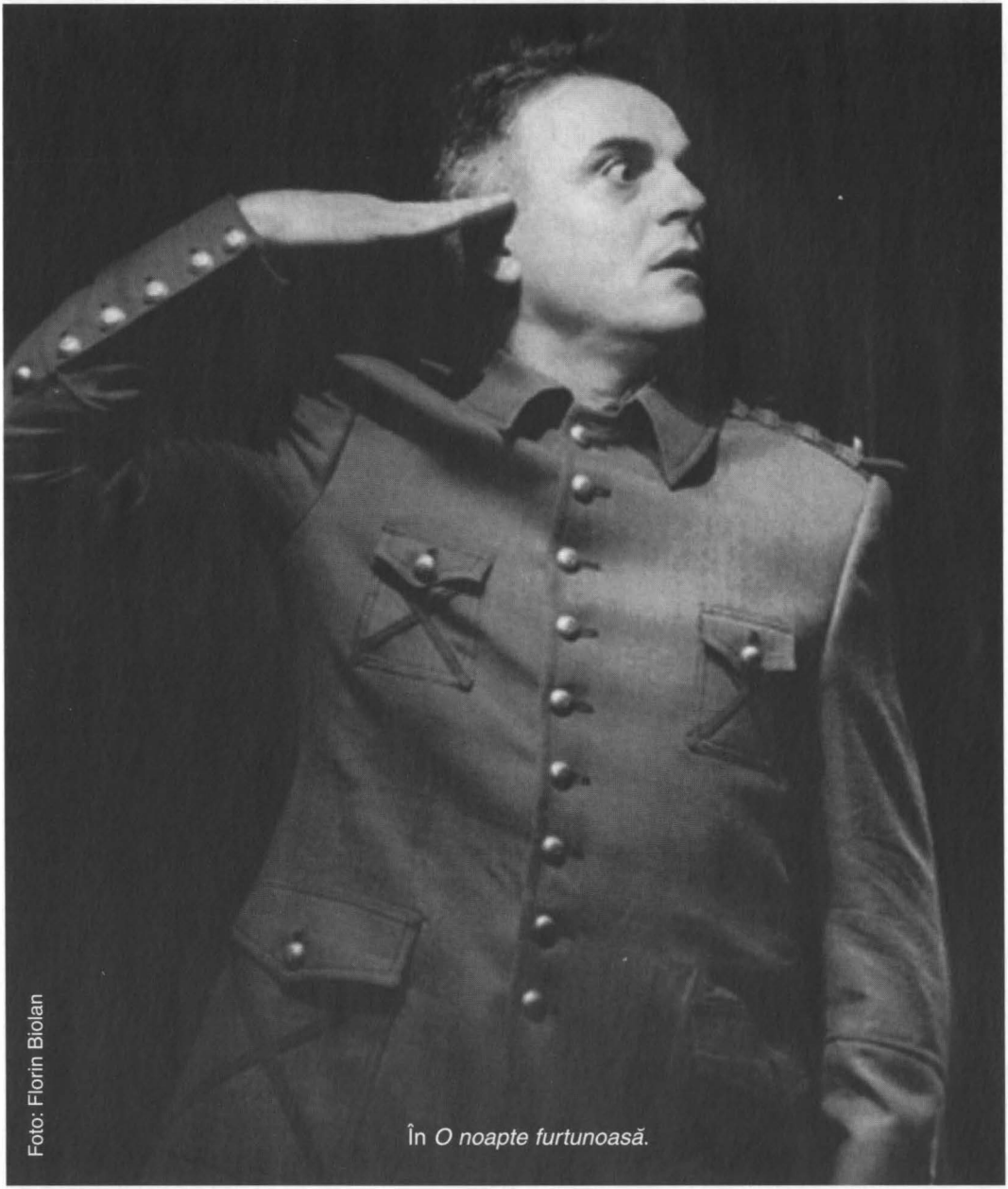


Foto: Florin Biolan

În *O noapte furtunoasă*.

Costin Manoliu: *Cum a fost copilăria pentru actorul Mircea Rusu?*

Mircea Rusu: Am avut bucuria să mi-o petrec în două locuri. În localitatea mea natală, Săcele de Braşov, şi la Zimnicea, unde mergeam în vacanţele de vară, de acolo fiind bunica mea dinspre mamă. La Zimnicea, eram mai liber, mai zburdalnic. La Săcele, la părinţii mei, eram mai încorsetat de grija lor, de dorinţa lor de a fi silitor şi ordonat.

C.M.: *Ce fel de elev aţi fost?*

M.R.: În primii ani de şcoală, un elev foarte bun, apoi din ce în ce mai dezordonat şi mai prins de ale pubertăţii valuri.

C.M.: *Din acei ani ai copilăriei, există o imagine care vă urmăreşte?*

M.R.: Da. Imaginea bunicii mele, care era de origine aromână. Părinţii ei au venit din Bitolia. Bunica era un om excepţional. Dacă eu sunt acum actor, ei îi datorez acest lucru în mare parte. Avea o disponibilitate fantastică. Suferea, se bucura, tot ce i se întâmpla ei era trăit la o intensitate cum rar mi-a fost dat să văd.

C.M.: *La ce vârstă aţi ştiut că veţi deveni actor?*

M.R.: Abia când m-am văzut admis pe lista de la Institutul de Teatru am înţeles că s-ar putea să devin actor şi năzuinţa asta încă stăruie. Primul spectacol de teatru l-am văzut la Braşov: *Oameni şi şoareci* după Steinbeck, cu trupa Teatrului Naţional din Bucureşti. Venise într-un turneu. Am fost atât de uimit şi de fericit în acelaşi timp, încât i-am spus mamei, cu care fusesem la spectacol, că aş vrea şi eu să fiu actor. Aveam 10–11 ani. Şi uite că Dumnezeu m-a auzit atunci şi m-a ajutat să-mi împlinesc visul.

C.M.: *Aţi avut un model, un actor preferat?*

M.R.: Îmi plăceau toţi. Când vedeam un actor pe scenă, la cinema, la televizor sau îl auzeam la radio, intram într-o reverie. Mă transportau pur şi simplu într-un vis. Îmi plăcea şi cel care anunţa distribuţia, la radio. N-am să uit niciodată scala aparatului de radio, unde erau trecute tot felul de oraşe: Varşovia, Atena, New-York, Londra etc. De acolo venea singura lumină din cameră, mai ales în zilele de iarnă, când se întuneca devreme. Piesele de teatru se transmiteau la şapte–opt seara. Prin acel geamlâc pe care erau scrise nume de oraşe, intram cu imaginaţia în altă lume, în lumea pe care mi-o propuneau actorii pe care-i auzeam. Am fost fermecat de această minunată profesie.

C.M.: *Cum v-aţi pregătit pentru examenul de admitere la facultate?*

M.R.: Timp de o lună am spus poeziile pe care urma să le prezint la examen unui actor care acum este directorul artistic al Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi: Adi Carauleanu. Mi-a dat câteva poveţe care mi-au fost de mare ajutor. Asta se întâmpla la Bârlad. N-am dat la actorie imediat după terminarea liceului. Am încercat de câteva ori la A.S.E., la „engleză" la Cluj, am făcut armată lungă. Părinţii mei nu m-au încurajat să dau examen la teatru, dar până la urmă mi-am luat inima-n dinţi şi am încercat. Recunosc că nu m-am dus la examen prea bine pregătit. La ultima probă, n-o să uit niciodată, de la dreapta la stânga în comisie erau Amza Pellea, Olga Tudorache, Ion Cojar, Octavian Cotescu, Dem Rădulescu şi Petrică Vasilescu. Mi-a fost atât de frică, încât mi-a trecut frica. Am fost copleşit de ceea ce mi se întâmpla şi am făcut nişte lucruri pentru care nu mă pregătisem. Aveam un monolog pe care îl pregătisem într-o mişcare nebună. Ar fi trebuit să mă dau cu capul de pereţi, să sar şi să-mi smulg părul din cap. Un fel de isterie tembelă. Din cauza acestor artişti desăvârşiţi am uitat tot. Aşa că am stat pe un scaun, nu m-am mişcat deloc, am spus monologul şi i-am impresionat. Probabil că în mintea mea erau toate acele giumbuşlucuri,

În *Cadavrul viu,* cu Maria POPISTAȘU.

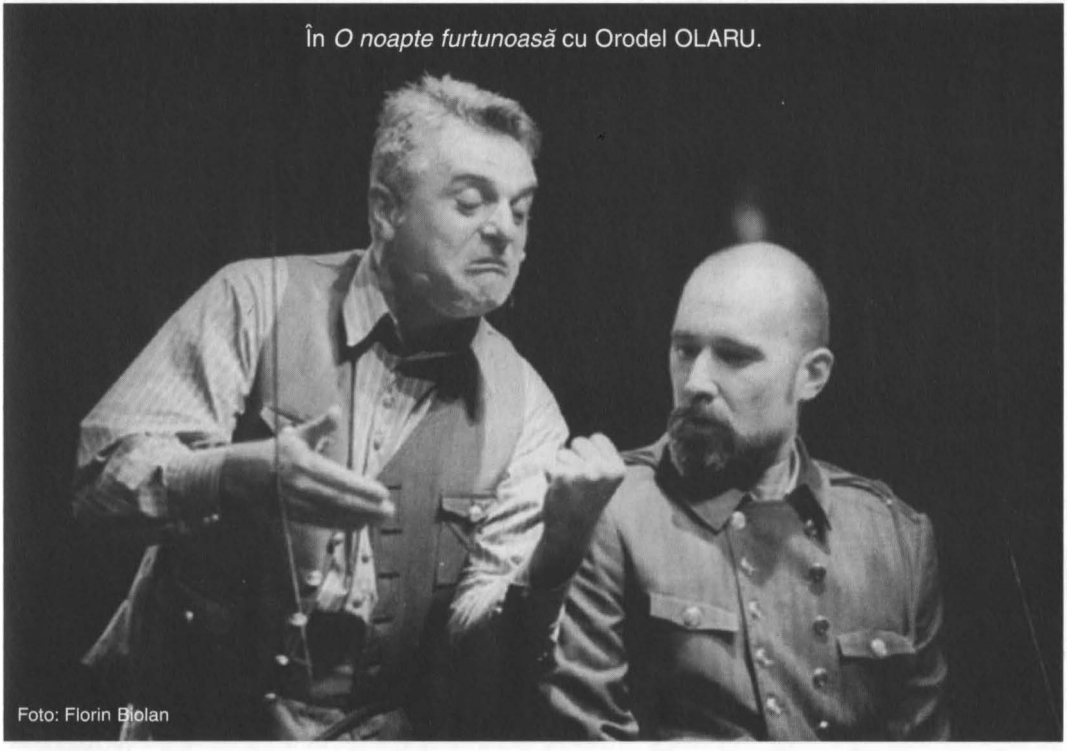
care nu au fost făcute, ci sugerate și asta a fost șansa mea. În anul I l-am avut profesor pe Amza Pellea. În anul II, s-a prăpădit – Dumnezeu să-l odihnească – și apoi l-am avut profesor pe Ion Cojar. Am fost coleg de promoție cu Ruxandra Bucescu, Cerasela Stan, Carmen Ionescu, Dan Aștilean, Doru Bandol, George Alexandru și Radu Bogdan Ghelu. Pe vremea aceea eram mai puțini și profesorii aveau mai mult timp să se ocupe de noi. Diploma mi-am luat-o cu rolul *Mackie Șiș* din *Opera de trei parale* de Brecht. Un rol care nu mi-a ieșit așa cum mi-am dorit. Am fost repartizat la Piatra-Neamț și timp de un an de zile m-am tot gândit cum aș fi făcut fiecare scenă mai bine. Asta se întâmpla în 1986.

C.M.: *Vă mai amintiți în ce spectacol ați debutat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț?*

M.R.: În *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri, în regia lui Andrei Mihalache și imediat în *Patima roșie* de Mihail Sorbul, în regia lui Nicolae Scarlat, unde jucam împreună cu Corneliu-Dan Borcia, Romeo Tudor și Maia Morgenstern. Cu Maia am jucat încă din Institut, apoi la Piatra, la Teatrul Național, la „Bulandra", la televiziune și cine știe ce va mai urma.

C.M.: *Ce e important pentru un actor la început de carieră artistică?*

M.R.: Să nu dorească mai mult decât poate, dar nu cumva să-l părăsească ambiția și tenacitatea, indiferent de rezultatele muncii lui. Neîmplinirea care m-a bântuit mai bine de un an după ce am jucat în *Opera de trei parale* a lăsat niște urme bune în mintea mea. N-am mai făcut aceleași greșeli. De exemplu, în rolul ofițerului german din *Ghetto.* Am lăsat deoparte crispările și frica de a depăși o anumită limită a normalității. Tinerilor actori le-aș da un sfat. Chiar dacă nu reușesc să facă un rol bun sau foarte bun la început, cel mai important lucru e să tragă



În *O noapte furtunoasă* cu Orodel OLARU.

Foto: Florin Biolan

învățămintele necesare, pentru că urmează alte roluri și experiența unui rol neîmplinit poate fi benefică pentru următorul rol. Un actor poate să stea „la cutie" 15–20 de ani și apoi să erupă ca un vulcan, dacă are încredere în el, dacă în tot acest timp s-a pregătit fizic și sufletește pentru marea performanță.

C.M.: *În ultimii șapte-opt ani ați fost în juriul* Galei Tânărului Actor *de la Mangalia la mai multe ediții ale acestei competiții. Astăzi îi este mai greu unui actor tânăr să devină cunoscut marelui public, să fie recunoscut de către specialiști ca fiind un actor valoros?*

M.R.: Înainte de 1990, concurența era la admitere. Erau câte 100 de candidați pe un loc. După ce terminai facultatea erai repartizat la un teatru din afara Bucureștiului, unde stăteai minimum trei ani. Era greu să ajungi la București, pentru că era problema buletinului de identitate și a locurilor din teatru. Dacă reușeai să treci de aceste opreliști, drumul se mai netezea. Acum lucrurile stau altfel. Actorii tineri sunt mult mai mulți, sunt sute de absolvenți și e o mare concurență între ei. În 1986 am fost 15–16 absolvenți, inclusiv cei de la Târgu-Mureș. Acum, în fiecare an, termină, la facultățile de stat și cele particulare, de zece ori mai mulți studenți. Concurența urmează să fie de-a lungul vieții. Mi se pare mai corect așa.

C.M.: *Ce înseamnă pentru Mircea Rusu a avea talent pentru teatru, pentru actorie?*

M.R.: Nu e ca la muzică, unde ai ureche muzicală sau nu ai. Talentul pentru actorie e ceva abstract. Cum explicăm faptul că actori mari au stat în umbră ani de zile și apoi au explodat. Valentin Uritescu, de exemplu. A stat ani de zile la Piatra Neamț, a jucat, fără să fie cunoscut, apoi a venit la București, a jucat rol după rol

În *Le premier homme* cu Maia MORGESTERN.

și azi e un mare actor. Ce a făcut? A cumpărat talent din Piața Amzei? După cum un actor e excepțional într-un rol și foarte prost în altul. Ce s-a întâmplat? Și-a pierdut talentul? Ce e de fapt talentul? O înzestrare pe care o ai și apoi n-o mai ai? Un dar care ți se dă și ți se ia? Cred că principala calitate pe care trebuie să o aibă un actor sau un tânăr care vrea să devină actor e disponibilitatea. Să fie în stare, în orice secundă, să treacă în pielea altcuiva, să întruchipeze un personaj cu tot ce are el: umor, inteligență, tragism, toate laturile sufletești ale unui om. Disponibilitatea, secunda! Și apoi reintrarea în normalitate.

C.M.: *Vi s-a întâmplat ca un rol întruchipat pe scenă să vă modifice comportamentul în afara scenei, în viața de toate zilele?*

M.R.: Da, mi s-a întâmplat, dar nu-mi dădeam seama. Numai cei din jurul nostru pot să-și dea seama dacă suntem sau nu tributari unor gesturi sau apucături ale unui personaj. Dacă îți dai seama și continui să te comporți precum personajul pe care-l joci sau l-ai jucat pe scenă, înseamnă că vrei să pari altcineva decât ești sau să arăți cât de tarat e un actor de ceea ce i se întâmplă pe scenă. Eu nu sunt deloc de acord cu lucrul acesta.

C.M.: *Cât de mult contează înfățișarea fizică pentru un actor?*

M.R.: Publicul este nemilos atunci când personajul pe care-l întruchipezi nu se potrivește cu fizicul tău. Pe scenă sau în film, e greu de crezut că un bărbat frumos face declarații de dragoste sincere unei femei urâte. Dacă nu e și ea frumoasă, insatisfacția pe care o resimte publicul cu greu poate fi contracarată cu „talent". Oare cum a jucat Brigitte Bardot? Bine sau prost? Arăta atât de bine încât toată lumea era mulțumită. Nu țin minte cum juca Brigitte Bardot. Fetelor frumoase le trecem cu vederea multe defecte.

C.M.: *Multă vreme în teatrul românesc au fost cultivate figurile „interesante" și mai puțin înfățișările cu adevărat frumoase.*

M.R.: Așa este. A fost o perioadă în care la „teatru" au fost admiși mai ales cei cu temperament, cei „flexibili", cu care se lucrează ușor, în dauna unora mai frumoși, dar poate mai rigizi. Dar această rigiditate poate să dispară în cei patru ani de studii. E un paradox. Cei care nu sunt foarte chipeși au un complex din cauza asta, dar reușesc să se mobilizeze, sunt mai implicați, au mai multă vervă. Cei mai arătoși se expun mai greu, sunt mai suficienți. Un complex de superioritate poate fi mai dăunător decît cel de inferioritaate. E nevoie și de unii și de alții. În teatru sunt și roluri ca Sganarelle sau Sancho Panza. De la profesorii de la Institut am aflat că băieții frumoși nu prea mai vin la teatru și nici fetele frumoase, care se prezintă la examenele de admitere, nu sunt în număr foarte mare. De aceea îi vedem mai mult pe stradă sau la televizor, la emisiunile de divertisment. Publicul are nevoie de vedete. Și vedetele trebuie să arate bine, dacă nu foarte bine.

C.M.: *În ce spectacole poate fi văzut Mircea Rusu în actualul sezon teatral?*

M.R.: În *O noapte furtunoasă* de Caragiale, în regia lui Felix Alexa, la Teatrul Național din București, unde sunt *Jupân Dumitrache* și în *Darul Gorgonei* de Peter Shäffer, la Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște, în regia lui Victor Ioan Frunză.

C.M.: *Cum s-a născut această colaborare cu Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște?*

M.R.: „Defuncta" conducere a Teatrului Național din București a considerat că această piesă, *Darul Gorgonei* de P. Shäffer, nu intră în viziunea sa repertorială și acum îmi dau și eu seama că nu putea să facă parte din strategia sa, pentru că strategia sa era complet alta. Rezultatele se văd cu ochiul liber. Eu și Victor ne-am dorit un spectacol cu acest text și Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște a fost de acord să-l producă. *Darul Gorgonei* e o piesă relativ recentă a lui Peter Shäffer, e scrisă în 1993. Abordează viața și activitatea profesională ale unui mare dramaturg, împlinirile și neîmplinirile lui și ale soției sale.

C.M.: *Ați mai lucrat cu Victor Ioan Frunză la acel spectacol de succes cu* **Ghetto** *de Joshua Sobol, la Teatrul Național. Cum a fost întâlnirea de această dată?*

M.R.: S-au împlinit 12 ani de la premiera cu *Ghetto.* Între timp, au mai fost două încercări de colaborare, cu *Don Juan* de Molière la Teatrul Național din București și cu *Amadeus* de Peter Shäffer la Teatrul Național din Timișoara, încercări care au rămas la acest stadiu din pricini administrative. Au trecut de atunci 7–8 ani. Pentru mine, colaborarea cu Victor, ca de fiecare dată, a fost una inexplicabil de plăcută. Există empatie, ne potrivim extraordinar la lucru. El o are alături pe soția lui, marea scenografă Adriana Grand, și împreună cu tânărul compozitor Tibor Czari formează o echipă foarte sudată. De aceea nu există probleme când încep repetițiile. Totul este pus la punct și parcă și actorii au senzația că știu textul de mai demult, că e foarte clar ceea ce li se cere. În timpul repetițiilor aveam impresia că știu rolul, că m-am gândit la el de pe vremea studenției. E un lucru pe care voi încerca să mi-l explic mai târziu. Mă bucur că am lucrat cu Victor și sper s-o fac cât mai des și mai curând cu putință. Colega mea de suferință în acest spectacol este o actriță minunată, Rodica Negrea, de la Teatrul Mic. Parcă lucrasem de-o viață împreună. E un artist desăvârșit. Și cu Rodica, sper din tot sufletul, să mă întâlnesc din nou pe scenă. Ceilalți sunt actori foarte tineri, dinamici, dornici să învețe și să se afirme. Ne-am simțit foarte bine. Din păcate, Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște nu e vizitat de târgovișteni pe cât ar merita. I-aș invita să fie mai atenți cu teatrul din orașul lor, pentru că au ce vedea.

Costin MANOLIU

Marius STĂNESCU:

„Dacă teatrul nu e mărturisire și trăire sfâșietoare, atunci nu e nimic"

Tamara Susoi: *Când ai descoperit teatrul și când ai hotărât să devii actor?*

Marius Stănescu: Nu-mi amintesc data exactă. Mă știu la teatru dintotdeauna. Am fost fascinat de mic și vedeam teatru tot timpul. A fost foarte firesc pentru mine. Nu știam dacă pot. Nu aveam certitudini, nu am nici acum, dar atunci... În școala generală, când eram prin clasa a șasea, se făcea o brigadă artistică cu elevi și se auzise, nu știu de unde, nu știu cum, că mie mi-ar plăcea să fiu actor. Și am fost distribuit, dar numai ca să trec pe acolo. Când să dăm premiera însă, la faza pe județ, colegul meu mai mare din rolul principal s-a îmbolnăvit. Profesoara de matematică a propus să intru eu în locul lui. În acel moment, am simțit cea mai mare frică din viața mea. Mai târziu, mi-am dat seama, că acelea erau emoțiile firești ale celui care se urcă pe scenă. Nici acum nu mi-au trecut. Am călătorit mult cu brigada prin țară și îmi plăcea. Astfel, în subconștient, mi-a apărut dorința de a-mi trăi viața în felul acesta și lucrurile s-au desfășurat firesc.

T.S.: *Deși nu ai intrat la facultate chiar de prima dată.*

M.S.: Am dat prima oară la 18 ani. Era un singur loc și vreo 200 și ceva de candidați. Dar m-am dus cu mari semne de întrebare în ceea ce mă privește. Nu știam dacă pot, chiar dacă vroiam. Mi-am spus mie însumi că dacă nu trec de probele eliminatorii, n-o să mai dau examen niciodată. Și nu numai că am trecut de ele, dar, în final, am căzut primul sub linie. Dacă erau două locuri intram. Și am continuat să dau admitere. Am făcut armata un an și nouă luni, perioadă în care am jucat la Estrada Armatei din CCA. După aceea, mi-a fost frică să dau din nou la București, nu prea eram dezmeticit după armată, și am dat la Târgu Mureș, unde erau două locuri. Și am picat și acolo primul sub linie. Deja căpătasem o frică de linia roșie, care îmi stătea pe cap tot timpul. Am început să mă pregătesc cu marele Petrică Gheorghiu, Dumnezeu să-l odihnească, și am dat la București în anul următor, pe trei locuri. Probabil a trebuit să iau locurile la rând, că altfel nu se poate. Am picat și de data asta, dar nu primul sub linie. Mi-am zis că, în sfârșit, am scăpat de stresul liniei pe cap. M-am pregătit și cu domnul Nicolae Iliescu, am trecut și pe la doamna Michaela Juvara, am picat și a patra oară, iar a cincea oară, aveam suficientă experiență de pregătire și am intrat, în vara lui 1989, ultimul, adică al patrulea.

T.S.: *După ce a fost atât de dificil să intri, lucrurile par să se fi desfășurat mult mai ușor, pentru că în anul doi erai deja angajat la Teatrul Odeon.*

M.S.: S-a întîmplat ca într-un vis. După ce am terminat anul I, în prima mea vacanță de vară, în 1990, m-am trezit chemat de Alexandru Dabija la „Nottara". Eram foarte zglobiu pe atunci. Stăteam la o gazdă, doamna Lola, deja celebră, unde mai fuseseră studenți la actorie, printre care și Stelică Nistor. Se făceau foarte multe chefuri acolo, cu mulți actori de la Nottara, studenți din anii mai mari. Așa l-am cunoscut și pe Alexandru Dabija. Și m-am trezit cu un telefon, întrebându-mă dacă nu vreau să joc în *Omul, bestia și virtutea* de Pirandello, în rolul Nono, un copil de 12 ani, la o trupă particulară din Galați, care se numea Teatrul Nostru a domnului Lucian Temelie. Se repeta la „Nottara", deși era o piesă

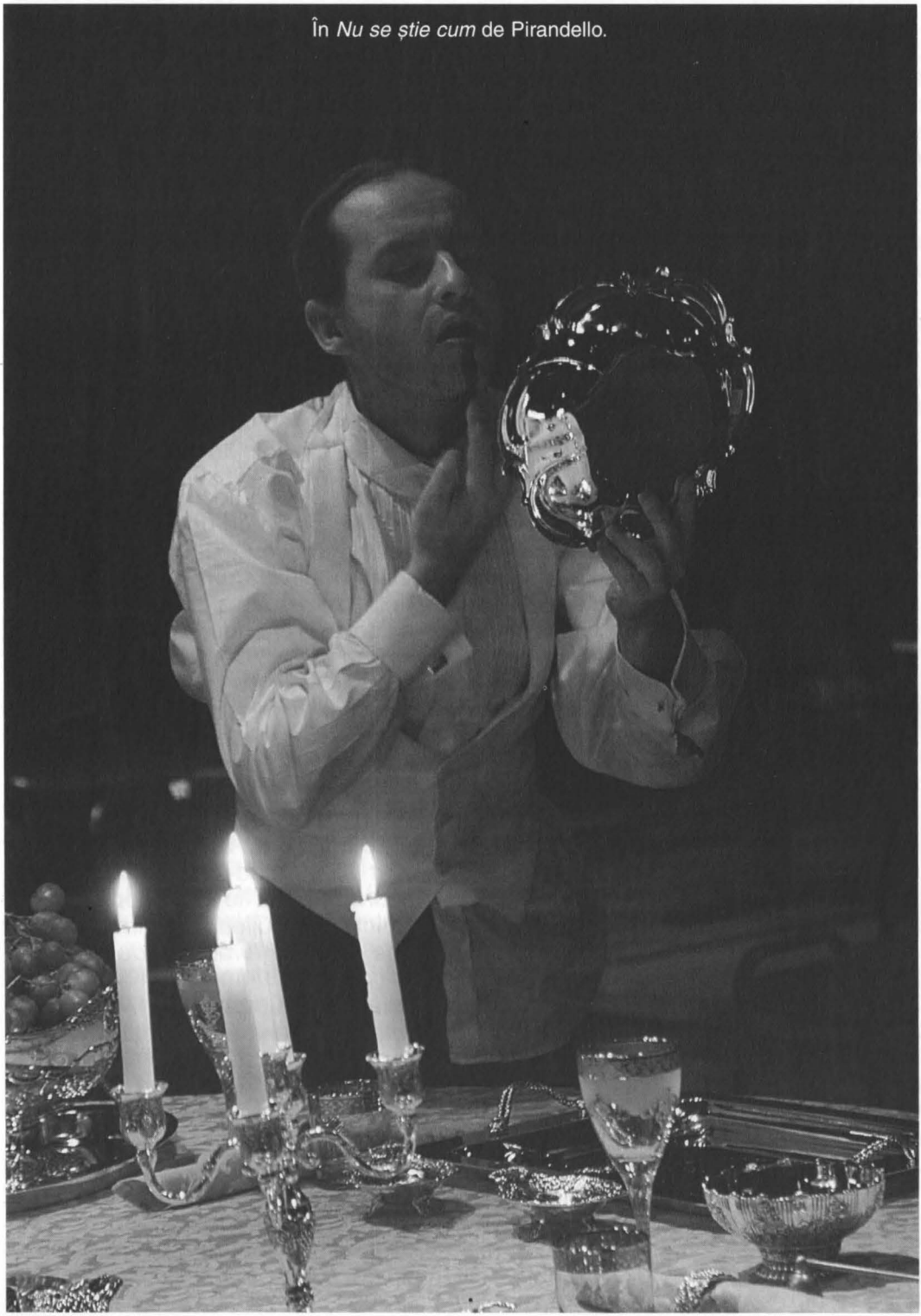
destinată doar pentru turnee în țară. Nu am jucat niciodată în București. Am jucat în alte 40 de orașe din România. Acesta a fost debutul meu pe o scenă profesionistă, alături de profesioniști. Am avut norocul să joc împreună cu George Constantin, Dumnezeu să-l odihnească, care era tatăl meu în piesă, Constantin Diplan, Emil Hossu, Emilia Dobrin, Ruxandra Sireteanu și Catrinel Dumitrescu. În timpul acestor turnee, am primit un telefon de la domnul Nicolae Mărgineanu. Cu doi ani înainte, mă văzuse la grupa de pregătire a domnului Petrică Gheorghiu, când era în căutarea unei fete pentru filmul *Flăcări pe comori*. Nici nu eram student atunci, dar la sfârșit mi-a spus: „Nu am pentru dumneata rol acum, dar te țin minte". Și iată că, după doi ani de la acea întâlnire, m-a chemat să dau o probă pentru filmul *Undeva în Est*. Am luat rolul. După aceea, Felix Alexa, care era student în ultimul an, a propus, pentru spectacolul de absolvire de la Casandra, o piesă de Bernard Marie Koltès, în premieră pe țară, care se numea *Pe cheiul de Vest*. M-a distribuit într-un personaj foarte frumos, un fel de înger al morții. Prin aprilie, când spectacolul era gata, venise director domnul Vlad Mugur la Teatrul Giulești, căruia i-a schimbat numele în Odeon. Nu-l văzusem niciodată, dar știam cine este. Domnul Florin Zamfirescu ne-a anunțat că vine să cheme studenții de anul IV, care terminau, să dea concurs la Odeon, și după spectacol, urma să ne întâlnim cu el. Deși eu eram în anul II, iar Cristian Iacob în anul III, fiind chemați toți, ne-am dus și noi. A făcut cunoștință cu fiecare și, din când în când, le spunea colegilor din anul IV, „Pe dumneata te rog să vii miercuri la concurs la Odeon". Eu și Cristi stăteam relaxați. A chemat vreo trei și când a ajuns în fața mea a zis: „Pe dumneata te angajez". A vorbit cu profesorul meu, domnul Alexandru Repan, care auzind că mă angajează pentru rolul Florindo din *Mincinosul* a fost imediat de acord. La școală nu se mai întâlnise o asemenea situație până atunci. Mi s-a propus să dau doi ani într-unul. Când am început anul III, *Mincinosul* era deja gata, un succes foarte mare. Am continuat să merg la școală și să dau toate examenele. Un singur examen am ratat, pentru că începusem deja al treilea film, dar m-am dus, pentru că mie îmi plăcea la școală. Am făcut luminile colegilor mei, pentru că vroiam să fiu cu ei.

T.S.: *Mai aveai nevoie de școală?*

M.S.: Tot timpul ai nevoie de școală. E ca la fotbal. Nu poți să intri pe teren, dacă nu ai antrenament. Școala este locul de antrenament.

T.S.: *Ce îi datorezi profesorului tău, Alexandru Repan?*

M.S.: Totul. Ca răspuns la o întrebare de-a noastră, a rămas celebră o zicală de-a lui: „Meseria asta a noastră se învață într-o joi. Important este să fii în joia aceea acolo". N-am înțeles-o instantaneu. Cu trecerea anilor, mi-am dat seama că avea dreptate. Sunt de acord cu el. Vine sau nu vine. Joia poate să vină după cincizeci de ani sau poate să nu vină niciodată. Asta nu înseamnă că nu termini școala sau că nu înveți și în continuare. Ține de inefabil. N-am chiulit niciodată în viața mea. Mie îmi plăcea să mă întâlnesc cu colegii, să ne jucăm. Pentru mine totul era un joc. Și acum e la fel. Dacă uităm că ne-am născut copii și suntem copii până vom muri, și ne aducem aminte doar la 92 de ani, când inevitabil redevenim copii, pierdem posibilitatea de a ne bucura de viață și de frumusețile ei. Probabil că mie mi-a venit joia aceea mai devreme. Atitudinea oamenilor când am intrat în teatru a fost de parcă aparțineam acelui loc. Momentul premierei cu *Mincinosul* – când Vlad Mugur ne-a spus că o să fie o sală foarte importantă, cu domnul Ștefan Iordache, Gina Patrichi, Irina Petrescu – a fost foarte special. Când auzeam numele acelea, mi se făcea părul „măciucă". Până atunci, îi văzusem eu pe dumnealor, iar acum erau ei în sală și eu pe scenă. Mi se părea un vis fantastic. Pe



În *Nu se știe cum* de Pirandello.

lângă toate acestea, era și mama mea în sală. Mama mea care n-a ratat nici o premieră, nici la teatru, nici la film, nici la televiziune și sunt vreo cincizeci până acum. Erau în sală actori pentru care eu aveam o mare slăbiciune, pe care îi iubeam foarte tare. Mi-era frică de reacția lor, în sensul că, poate nici nu văd că sunt și eu acolo. Mi-aduc aminte că, după spectacol, eram la cabină, sus. Holul era plin de oameni, i-am identificat pe toți în grup, cine cu cine vorbea, mama era într-un colț, și când am vrut să cobor scările, domnul Iordache a întors capul, m-a văzut, a venit la capul scărilor și se uita la mine, așteptând să cobor. Iar eu nu știam dacă e mai bine să cobor sau să mă întorc în cabină. Totuși am coborât. Domnul Iordache, uitându-se în ochii mei, m-a luat de obraji, m-a pupat de trei ori pe un obraz, de trei ori pe celălalt, s-a mai uitat trei secunde în ochii mei și s-a depărtat. N-a zis nimic. Gina Patrichi, Dumnezeu s-o odihnească, m-a luat în brațe și m-a strâns cu putere și a zis „Vai, vai, vai, vai! Ce minunat!" Iar doamna Irina Petrescu m-a pupat și mi-a zis: „Aurolacul lu' mama". Acesta a fost debutul meu la Odeon.

T.S.: *Ce îl individualizează pe Vlad Mugur ca regizor?*

M.S.: În primul rând, era un mare artist, în adevăratul sens al cuvântului. În al doilea rând, era un mare copil. Era un regizor „meseriaș". Iubea actorul extraordinar, niciodată nu uita de actor, îl punea la locul lui – primordial, într-un spectacol. Nu după lumini, după „mișcările de trupe" sau de decor. Cred că așa și trebuie să fie. Te aducea la o stare de „naștere" firească, fără dureri. Ceea ce se întâmplă rar, am observat după aceea. Era o școală. Nici nu-ți dădeai seama cum te învăluie. Totul era firesc, poetic, frumos. În zona boemiei frumoase și profunde, dacă pot să spun asta. Iubea teatrul și îl respecta. Se respecta pe sine și oamenii cu care lucra. Știa să se bucure și era firesc să devină legendă.

T.S.: *Ștefan Iordache te-a numit „copilul lui de suflet". Deocamdată, l-ai avut partener doar în film.*

M.S.: În *Hotel de lux,* în *Cel mai iubit dintre pământeni* și mai ales în *Eu sunt Adam*, unde am fost parteneri direcți. A fost fascinant. Când filmam *Cel mai iubit dintre pământeni*, și veneam de la ocnele de sare de la Prahova, mergând cu mașina să-l lăsăm la Gruiu, mi-a zis să cobor. Până să deschidă poarta, domnul Iordache m-a întrebat câți ani am, iar eu aveam deja 23–24. „Ești prea bătrân" a zis. „Aș fi vrut să te înfiez". „Dacă aveam altfel de părinți, nu ați fi «ratat» înfierea asta". Oricum, e o onoare pentru mine că a avut acest gând și am rămas copilul lui de suflet, iar el părintele meu de suflet. Acum urmează să fie nașul copilului meu și nașul nostru de nuntă. Are un loc special în mintea, în sufletul, în inima mea.

T.S.: *Se spune că actoria este o meserie care se fură. Ești de acord cu această afirmație?*

M.S.: Nu se știe cum, dar se întâmplă. Întâlnirea cu mari actori – și eu am avut acest noroc – este o mare șansă. Se lipește ceva de tine din meșteșugul lor, în sufletul tău. Nu poți să explici ce. Pentru că nu semeni cu ei, nu poți să recunoști ceva copiat de la ei – de la Iordache, sau de la Dinică sau Marin Moraru, George Constantin sau Mălăele. Nu recunoști neapărat aceste amprente. Sigur că ele există undeva și te ajută să mergi înainte.

T.S.: *Tot în acei ani ai fost distribuit în* ...au pus cătușe florilor. *Ce a însemnat întâlnirea cu Alexander Hausvater?*

M.S.: A însemnat foarte mult pentru noi toți. Experiența mea fiind mică la vremea aceea, am luat-o ca pe un lucru normal. Era incitant, era extraordinar și credeam că toată lumea face așa. Colegii mei, care aveau deja în spate mai mulți ani de teatru și spectacole făcute cu oameni serioși și mai puțin serioși, au rămas

cu gura căscată. Trecând anii, mi-am dat seama că ei, colegii mei, aveau dreptate. Dacă ce se întâmpla atunci devenea normalitate în teatru, ar fi fost salutar. Dar, din nefericire, nu se întâmplă așa. A fost o experiență uluitoare, o nebunie frumoasă, care ne-a întărit încrederea în oameni, a unuia în celălalt. Am conștientizat faptul că ceea ce facem este special și trebuie protejat. Că trebuie arătat cu umilință, dublată de un orgoliu al lucrului bine făcut, dar nu mai mult. Este unul dintre spectacolele pe care îmi pare rău că nu le-am văzut din sală. Reacțiile celor care l-au văzut din afară erau extraordinare. Când faci un spectacol, trebuie să te duci până la capăt, cu toate forțele tale, să testezi cât poți întinde coarda sufletului tău. N-ai mamă, n-ai tată, n-ai pe nimeni în momentul acela. N-ai voie să minți deloc. Dacă teatrul nu e mărturisire și transfigurare, atunci nu e nimic.

T.S.: *Tot Hausvater ți-a prilejuit întâlnirea cu Cristian Popescu prin spectacolul* La țigănci. *Cum au fost repetițiile?*

M.S.: Deja ne știam foarte bine, eram aproape aceiași oameni – de data asta, am repetat mai relaxați interior, deși la fel de intens. Cu ușoare zâmbete, față de *Cătușe* când nu aveam timp să zâmbim. Era a doua experiență cu Hausvater, la fel de fericită și importantă. La care s-a adăugat întâlnirea cu Cristian Popescu. Era un fel de a trăi teatrul aproape de ideal. Cristi venea la repetiții. Se uita, se bucura și scria pe loc. Scria special în funcție de ceea ce propunea Hausvater. Venea cu variante de text pentru fiecare în parte. Erai cu dramaturgul lângă tine. Și a rezultat un spectacol care se mai joacă și astăzi, după 12 ani, cu sălile pline.

T.S.: *Deși a fost aproape neînțeles de critică la vremea aceea.*

M.S.: Mai puțin important. Vlad Mugur spunea că dacă vine cineva să vadă spectacolul, indiferent dacă e critic sau spectator obișnuit și spune că este extraordinar, genial, să te sperii. Dacă spune că este foarte prost, să te sperii. Dar dacă unii îți spun că e genial, iar alții că e foarte prost, sigur e vorba de teatru. Și bucură-te. A avut dreptate, așa e.

T.S.: *Un spectacol al aceleiași perioade, care a murit prematur, a fost* ***Richard III****. Îți lipsește acel spectacol?*

M.S.: Acum nu. Atunci mi-a lipsit enorm. Tuturor ne-a lipsit enorm. A murit din cauza orgoliului uman, a mizeriei umane, care este în noi. Sigur că s-a făcut o greșeală atunci, una politică, și care nu are ce căuta în teatru, dar iată că s-a întâmplat. O mare nedreptate. S-a renunțat la tot. După ce jucasem în Marea Britanie, pentru englezi, nu pentru comunitatea românească de acolo. Că mai veneau și români, foarte bine, dar am jucat pentru acea țară, în românește. Acolo m-a descoperit și impresarul englez, datorită căruia am făcut un film la BBC și două episoade dintr-un serial de la Thames Television care e urmărit de 15 ani acolo. Marcel Iureș a fost luat de același impresar de atunci și iată ce experiență cinematografică internațională frumoasă are.

T.S.: M...Butterfly. *Un rol foarte ofertant și o creație remarcabilă. Ce a fost mai incitant, faptul că jucai în travesti sau că personajul era inspirat dintr-un caz real?*

M.S.: Puțin din fiecare. Povestea era atracția principală. Rolurile erau extrem de bine scrise și de ofertante toate. Este un spectacol pe care eu l-am iubit foarte tare. Povestea reală a domnului Boursicot (Gallimard în piesă) – care a și venit și a văzut spectacolul – a fost mult mai nefericită decât cea poetică, frumos scrisă de David Henry Wang. Țin la toate rolurile mele. Song Liling este una dintre viețile mele. Ce frumos e să trăiești atâtea vieți! Altfel m-aș fi plictisit foarte tare. Sau deveneam infractor?!

T.S.: *Actoria îți permite să te ascunzi în spatele măștii unui personaj sau să te dezvălui pe tine printr-o altă fațetă?*

M.S: Tot răul și tot binele există în fiecare dintre noi. Teatrul te pune în situația de a da la o parte praful de pe un rău sau un frumos din interiorul tău, pe care nu-l cunoști, să-l descoperi și să-l arăți. Fără alte repercursiuni. Asta e o mare șansă. Atunci vezi că totul e în tine. E un fel de joc de „ce-ar fi dacă ar fi". Mi se pare fascinant. Îmi place să merg eu spre personaj, nu să aduc personajul la mine. Teatrul e compoziție întotdeauna, pentru că nu ești niciodată tu, vrei să trăiești viața altuia. Nu îmi place să se considere că am un *emploi* în care sunt confortabil. Tot timpul vreau altceva, trebuie să fiu altfel tot timpul. Să văd dacă pot. Nu știu dacă pot, dar trebuie să încerc.

T.S.: *S-a întâmplat ca vreun personaj să îți pună cu adevărat întrebări noi, să-ți trezească idei la care nu te-ai mai gândit niciodată până atunci?*

M.S.: Toate. Te pun să te gândești profund la un aspect, pe lângă care în viața de zi cu zi, ai trece fără să-i dai atenție. Îți pui întrebări, încerci să înțelegi de ce e așa, ceea ce te îmbogățește spiritual și sufletește.

T.S.: *Ai lucrat cu Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Dragoș Galgoțiu. Cât de important este pentru tine regizorul?*

M.S.: Extrem de important. Nu știu dacă aș putea să lucrez fără regizor. Pentru că spectacolul se naște în primul rând în mintea lui. Apoi ni-l propune nouă, care s-ar putea să avem o altă părere. Iar el trebuie să ne convingă de spectacolul din mintea lui. Important este ca regizorul să te pună pe o șină care nu e îngustă. Și în această lărgime poți să alergi cât vrei. Aici ai libertatea ta de creație.

T.S.: *Toți regizorii îți lasă această libertate?*

M.S.: Dacă nu mi-o lasă, mi-o iau singur sau plec. Din simplul motiv că nu suntem „mașini de cusut". Suntem vii, sensibili, dotați cu minte și nu suntem în lagăr. Important este să se discute, pe structura propusă de regizor, bineînțeles. Spectacolul este produsul lui „noi" și nu al lui „eu", o echipă în care fiecare are rolul lui foarte important.

T.S.: *Care este etapa pe care o preferi din momentul în care ai primit un rol și până la epuizarea spectacolului?*

M.S.: Probabil repetițiile. E o mare curiozitate, pentru că nu știi ce va ieși. Căutarea este fascinantă. Știi doar că „ai rămas gravid", dar nu știi cum va fi „copilul". Nu știi cum va fi receptat copilul. Sunt momente în care te aștepți ca publicul să reacționeze într-un anumit fel și ești sigur că va fi așa, și se întâmplă ca momentul acela nici să nu se observe. Intervine un alt tip de curiozitate și incitare, din momentul în care s-a născut copilul. Te bucuri și vrei să-l arăți. Unii pot să îl considere urât.

T.S.: *Care ar fi calitățile necesare pentru a fi actor?*

M.S.: Iubirea de frumos, iubirea de oameni, bucuria de a te întâlni cu alții, bucuria de a te cunoaște mai bine pe tine însuți, bucuria de a trăi o altă viață decât a ta. Mai trebuie un har dat de Dumnezeu, mai trebuie ceva și de la „drac", și ceva de la mama, mai trebuie ceva și de la cel care te privește. Amestecându-le s-ar putea să obții talent. Nu știu.

T.S.: *Ziua în care ai spectacol presupune un ritual special?*

M.S.: De obicei, da. De când mă trezesc sunt în ideea spectacolului. Nu prea îmi place să fac altceva, să mă duc la piață sau la gară. Încerc de dimineață să mă apropii de „omul" care va apărea seara. Au fost și situații în care aveam filmare ziua. Atunci se rezolvă cu „pistolul la cap". La filmare ești cineva, seara ești altcineva și între cei doi mai ești și tu. Te duci la filmare cu totul și când vii la teatru trebuie să-l

„împuști" pe cel care ai fost în dimineața aceea. Îți tragi metaforic un glonț în cap, el moare, te scuturi, apari tu, după care începi să-l „înghiți" pe celălalt. E mai dificil, dar se poate. Nu cred în actorii care vin cu cinci minute înainte la teatru. Se vede.

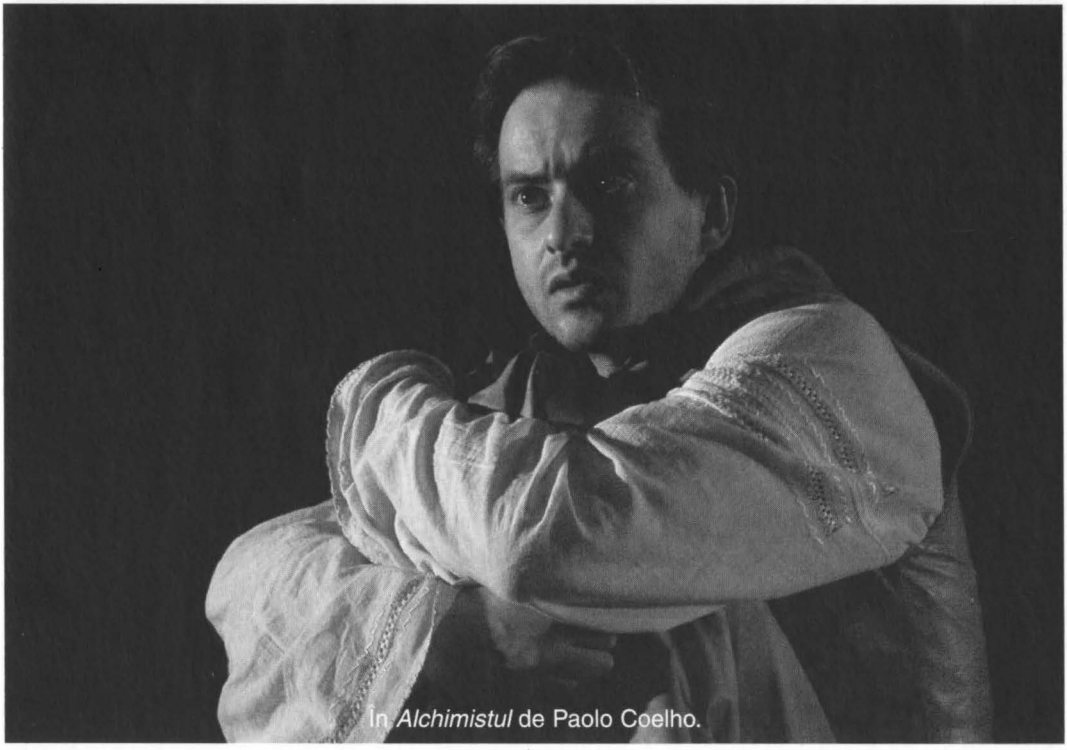
T.S.: *Te interesează teatrul și ca spectator obișnuit?*

M.S.: Merg să văd teatru ca să mă bucur. De exemplu, la *De ce fierbe copilul în mămăligă* am fost să îi văd pe colegii mei. Nu știam povestea, pentru că nu am vrut să o știu. Vroiam să văd spectacolul și, la un moment dat, mi-am dat seama că râd, că plâng în sală. M-au furat. Dar se întâmplă rar. La *Cătușe* s-a întâmplat să îmi doresc să fiu și în sală, am simțit nevoia să mă pot dedubla, pentru că asta te ajută să îți dai seama, să apreciezi mai bine valoarea și frumusețea lucrului pe care l-ai făcut.

T.S.: *Cel mai recent rol este cel din* ***Nu se știe cum****. Care a fost elementul provocator de această dată?*

M.S.: A fost o întâlnire importantă, surprinzătoare și bruscă. Am primit un telefon într-o dimineață de la László Bocsárdi, care m-a întrebat dacă am vreo treabă în zilele care urmează. Și i-am răspuns că tot timpul am treabă cu băiatul meu, cu soția mea, Omul și Artistul Oana, dar dacă e vorba de teatru, nu am decât spectacole. Mi-a spus că a doua zi dimineață la zece, e prima repetiție. Mie îmi plac grozav provocările. În acea dimineață am primit piesa și mi-am văzut colegii. A fost o întâlnire bună se pare, cu un regizor cu care nu am mai lucrat, cu colegi cu care nu am mai lucrat pe scenă – Constantin Cotimanis, Claudiu Bleonț, Ada Navrot și reîntâlnirea cu Catrinel Dumitrescu, după 15 ani, tot într-un Pirandello. Iată o „viață de om" care mi-a pipăit alte părți ale sufletului decât cele pipăite până atunci.

Tamara SUSOI



În *Alchimistul* de Paolo Coelho.

Ion MÂINEA:

„Învățătura de la tatăl meu – «Dacă tot te apuci de un lucru, atunci fă-l bine» – m-a condus în viață"

S-a născut în București, la 23 septembrie 1929.

A absolvit Institutul de Teatru din București la clasa prof. Marcel Anghelescu.

Tânărul visase să devină inginer de aviație. A urmat, așadar, o școală tehnică, la capătul căreia a obținut o diplomă de meseriaș: de strungar – o meserie onorabilă și sigură, pe care familia sa (care l-a înfiat și l-a crescut cu multă dragoste) o socotea potrivită pentru un bărbat ce va avea de întreținut o familie.

A fost copil din flori: frumos și isteț – cum sunt toți copiii născuți din dragoste. Nu și-a cunoscut părinții adevărați. Târziu, a aflat că este băiatul unei fete tinere și a unui aristocrat venit în vacanță la rude... O poveste de dragoste scurtă, intensă, cu final... (ne)fericit?

Poate de aici i se trage aerul ușor aristocratic, de „domn"...

A fost înfiat de o familie de gospodari harnici și cu o situație materială bună: tatăl adoptiv a fost un om inteligent; era cismar, avea atelierul lui, calfe și ucenici și a făcut multă vreme ghete de lux pentru „boieri". Mama, o femeie sensibilă, iubea teatrul bun și, sigur, ei îi datorează fiul dragostea pentru teatru.

Tânărul Ion Mâinea juca într-o trupă de amatori. La un concurs, l-a văzut Paul Everac și, pentru că l-a plăcut, l-a trimis la Marietta Sadova. „Am fost emoționat, fiindcă știam cine este Marietta Sadova, o văzusem în câteva spectacole" – mărturisește actorul.

L-a luat, la clasa lui, Marcel Anghelescu – actor admirabil, om de caracter și actor de mare talent, preferatul lui Sică Alexandrescu.

Auzind că s-a dus la „școala de artiști" înțeleptul său tată i-a spus: „Du-te unde-ți place, numai să nu uiți că dacă tot te apuci de-un lucru, atunci fă-l bine". A fost o învățătură care l-a călăuzit toată viața.

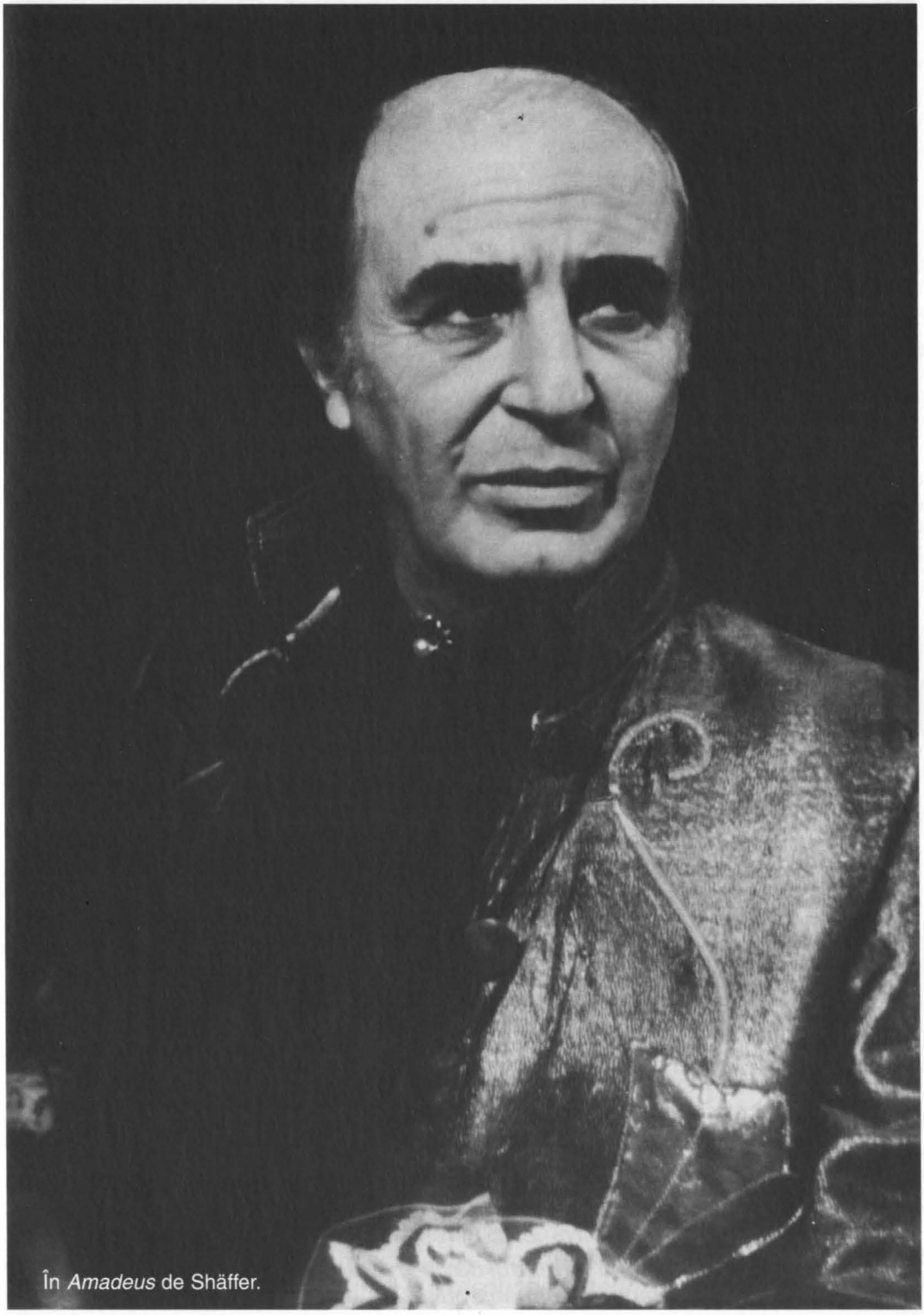
„Știi ce e interesant? – îmi spune Ion – eu am avut oarecare indiferență (nu spun resemnare!) față de traseul meu profesional. N-am dat nici o clipă din coate, n-am insistat... M-am lăsat oarecum în voia destinului. Totuși, îngerul meu păzitor nu m-a părăsit aproape niciodată..."

Debutul propriu-zis a avut loc la Teatrul Mic. Dăduse examenele de final cu Mihai Radoslavescu (student la Regie) în spectacolul cu piesa *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu.

La Mic a debutat cu rolul Nae Girimea în *D'ale carnavalului* în regia Soranei Coroamă Stanca. Tot acolo a jucat în *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (în regia lui Mihai Raicu). Apoi în *Zboară cocorii* (ne amintim de filmul superb cu Tatiana Samoilova și Aleksei Batalov – scena finală, a morții soldatului era emoționantă: tot cerul se învârtea nebunește până devenea tot mai oblic și apoi se închidea definitiv).

FIȘĂ ARTISTICĂ SELECTIVĂ:

Tullius Rotundus („Romulus cel Mare" de Fr. Dürrenmatt, regia: Sanda Manu); *Banquo* („Macbeth" de W. Shakespeare, regia: Ion Deloreanu); *Michelangelo* („Michelangelo" de Al. Kiriițescu, regia: Szombati Gille Otto); *Uria* („Dispariția lui Galy Gay" de Bertolt Brecht, regia: Al. Colpacci); *Richard* („Totul în grădină" de E. Albee, regia: Marietta Sadova); *John Challe* („Revolta marinarilor de pe Caine" de H.Wouk, regia: Szombati Gille Otto); *Edgar* („Play Strindberg" de Fr. Dürrenmatt, regia: Szombati Gille Otto); *Menumorut* („Noapte albă" de M. Bradu, regia Zoe Anghel Stanca); *Emil Strîmbuleanu* („Încurcă lume" de A. de Herz, regia: Farcaș Ștefan și Ion Mâinea); *Cetățeanul turmentat* („O scrisoare pierdută" de I.L.Caragiale, regia: Al. Colpacci); *Vlad I* („Casa evantai", de Marin Sorescu, regia: Sergiu Savin); *Stanley* („Aniversarea" de Harold Pinter, regia Sergiu Savin); *Pronin* („A optsprezecea cămilă", de Samuil Alioșin, regia: Victor Ioan Frunză); *El* („Într-un parc pe-o bancă" de Al. Ghelman, regia: Sergiu Savin); *Salieri* („Amadeus" de Peter Shäffer, regia: Al. Darie); *Dr.Szegilongi* („Cele trei nopți ale unei iubiri" de Hubay Miklós, regia: Dan Alexandrescu); *Tatăl* („Ivanca" de Lucian Blaga, regia: Tudor Chirilă); *Prospero* („Furtuna" de W. Shakespeare, regia: Tudor Chirilă); *Deogracias* („Cimitirul păsărilor" de Antonio Gala, regia: Anca Bradu); *Tache* („Tache, Ianke și Cadâr" de V.I.Popa, regia: Mihai Fotino); *Don Bartholo* („Bărbierul din Sevilla" de Beaumarchais, regia: Alice Barb)



În *Amadeus* de Shäffer.

Elisabeta Pop: *Bună, Ioane. Convorbirea noastră de azi este o continuare a multor conversații despre teatru... Să le reluăm, deci... De ce ai plecat, de fapt, din București? Jucai, erai apreciat...*

Ion Mâinea: A, e o poveste lungă. Cu o colegă, o iubită al cărei nume nu îl divulgăm, de care era îndrăgostit și secretarul cu propaganda. Erau anii în care nu era bine să te pui cu stăpânirea. Cu comuniștii... În 1961, lua ființă Teatrul de Comedie condus de maestrul Radu Beligan. Eram și eu pe listă cu Iurie Darie, cu Cioran, dar, surpriză... gelosul propagandist mă tăiase, spre a mă despărți, vezi Doamne, de fata respectivă... El o făcea, nu-i așa, în numele moralei proletare.

E.P.: *Azi, poate, o asemenea întâmplare ne trezește zâmbetul, dar în anii aceia unii au plătit cu ani grei de temniță sau chiar cu viața pentru gesturi sau vorbe ce ne par azi banale, lipsite de importanță, nevinovate. Tu ai scăpat ușor, aș zice...*

I.M.: Hm! Poate. Fiindcă, la intervenția Constanței Crăciun (mare tartor în Ministerul Învățământului și Culturii), am ajuns la Teatrul C.F.R. Giulești, condus de Victorița Dinu, și devenit apoi Teatrul Delavrancea. Am stat doi ani acolo.

E.P.: *Secretar literar era criticul Florian Potra – o personalitate recunoscută în lumea teatrului și filmului, traducător eminent din limba italiană.*

I.M.: Da. Și Letiția Gâtză, cercetător serios. Și trupa era bună. Eram coleg cu Mihai Pălădescu, cu Silviu Stănculescu, Ion Marinescu. Regizori erau Vlad Mugur, Dinu Cernescu, Mihai Dimiu.

Am jucat, țin minte, pe Cavafu – rol foarte bun – în *Mielul turbat.*

E.P.: *Ai plecat la Baia Mare...*

I.M.: Da. Acolo însă a ars clădirea teatrului. Am stat un an și am venit la Oradea. Mă invitase regizorul Ion Deloreanu, cu care colaborasem la Baia Mare.

E.P.: *La Oradea ai jucat mult și de toate, piese istorice, comedii bulevardiere, drame, piese clasice, contemporane, românești și străine. D-na Marietta Sadova ți-a dat rolul principal în spectacolul cu piesa lui E.Albee „Totul în grădină" – în premieră pe țară. N-a fost un mare spectacol, dar munca, repetițiile, au fost o adevărată școală de teatru.*

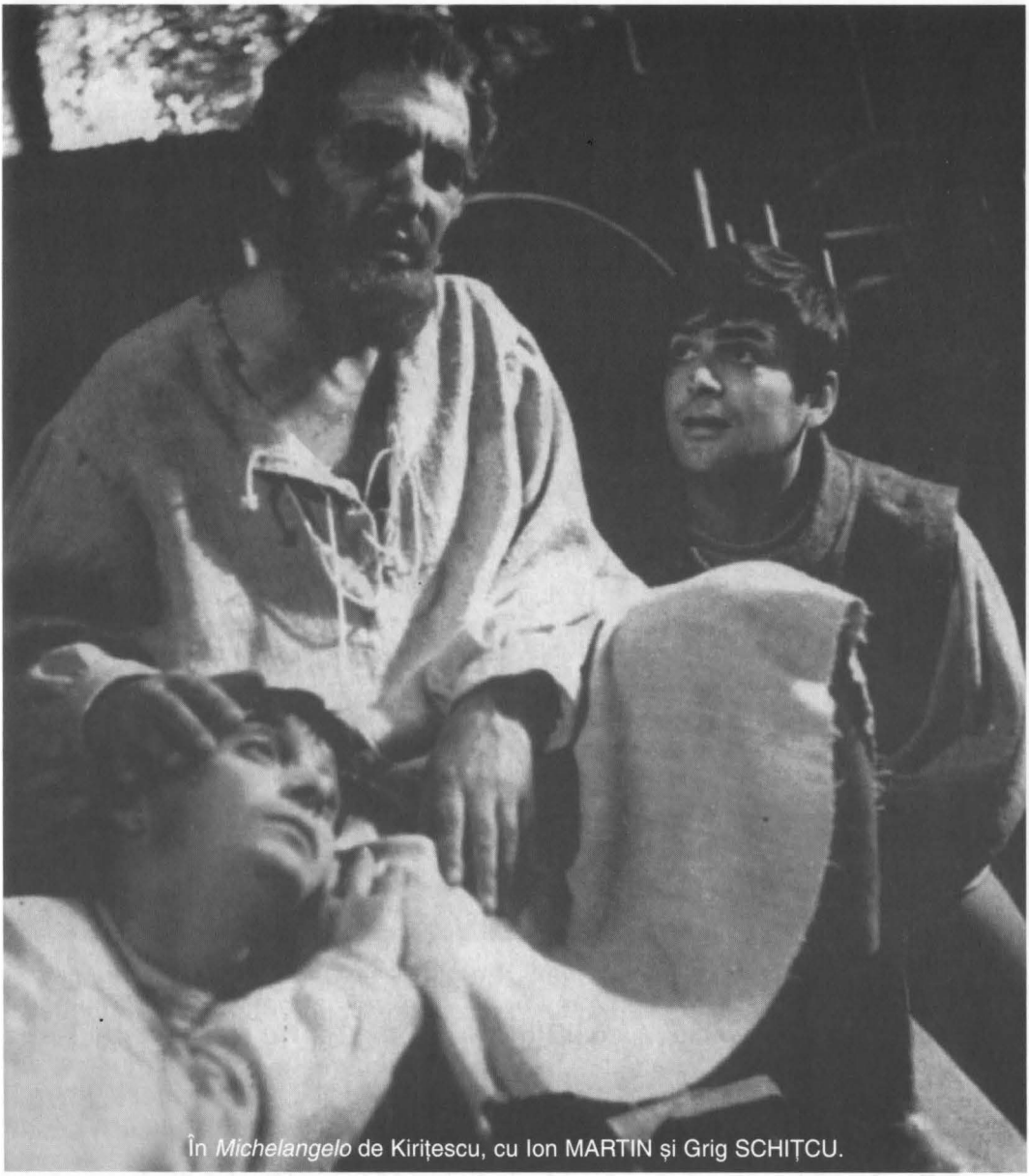
I.M.: Și, îmi amintesc, am învățat multe de la Doamna Sadova – și am aflat lucruri interesante despre viața teatrală românească de dinainte de venirea comuniștilor. Doamna trecuse prin închisorile comuniste și lucra la teatre din provincie, pentru că nu i se dădea voie să monteze în București.

E.P.: *Stimate, dragă Ioane, scriptic am plecat amândoi, prin pensionare, din teatru, acum câțiva ani. În fapt, nu l-am părăsit nici o clipă. Nici nu puteam, așa-i? Tu, pentru că mai joci încă, eu pentru că, fie că scriu uneori despre spectacolele noastre, fie le văd pur și simplu. Important este că teatrul ne mai interesează, nu? Tu ce ai de spus?*

I.M.: Ne interesează, desigur. Cum s-ar putea să nu ne mai intereseze ceea ce, de fapt, este chiar viața noastră. Toată viața noastră. Ne întâlnim tot în perimetrul teatral, la noi, în Teatrul „mare" și acum și la Teatrul „Arcadia", unde eu mai montez câte un spectacol, iar tu ești consilier artistic. Ce am de spus, zici? Păi ce să am? Decât să ne dorim să fim sănătoși și să mai putem munci. Vezi tu, eu am avut șansa să joc la Mihai Măniuțiu în *Electra,* un spectacol remarcabil, și să văd Coreea... Am mai jucat la el, în *Intrusa* – e o plăcere și o bucurie să colaborezi cu un regizor inteligent, un creator, un artist ca Măniuțiu.

E.P.: *Și timpul nu e pierdut. S-ar putea ca viitorul să-ți mai ofere și alte surprize plăcute.*

Apropo, ai pus în scenă la Teatrul de Stat pentru Copii și Tineret „Arcadia" un spectacol cu actorii la vedere, cum se spune, „Păcală" *– piesa lui Ion Lucian. Cu*



În *Michelangelo* de Kirițescu, cu Ion MARTIN și Grig SCHIȚCU.

muzică, decor și costume de inspirație populară. Se bucură de succes: place copiilor, ceea ce e foarte bine.

Sper să mai găsim împreună piese potrivite pentru cei mici și pentru cei mai măricei, ce zici?

I.M.: Nu mă îndoiesc, vom colabora bine, ca întotdeauna. Am și eu – și văd că ai și tu – câteva idei și proiecte pentru acest teatru. Marius Aron, directorul, și-a propus să schimbe ceva în teatrul ăsta. În bine, evident.

E.P.: *Un teatru care are obligația să-i pregătească pe cei mici și pe elevi apoi pentru întâlnirea cu Teatrul „mare". E o răspundere enormă, fiindcă de impactul cu*

teatrul acesta depinde atașamentul de mai târziu al tinerilor față de spectacolul teatral. Nu e simplu să-i câștigi definitiv de partea ta, să le creezi emoții, să le trezești gustul pentru spectacol, să le menții interesul...

Să revenim, însă, la oile noastre. Aș dori să-mi spui cum anume îți apropii personajul încredințat, cum îl construiești, cum îl creezi („ca un Dumnezeu", spune Andrei Tarkovski) și, mai apoi, vai, cum te desparți, cum te eliberezi de el?

I.M.: E o întrebare grea!

E.P.: *Mie-mi spui? Eu mă gândesc – am scris și voi mai scrie – la chestiunea asta de mult. Am strâns mult material și sunt foarte interesată să aflu ce spun practicienii...*

I.M.: Trebuie să-ți spun că eu am, cu personajele mele, o relație specială. Una în care luăm și dăm deopotrivă unul altuia: el, personajul, îmi dă mie ceva, îmi sugerează ceva, eu, în schimb, îi împrumut ceva din mine, din felul meu de a fi, de a vorbi, de a mă mișca.

E.P.: *Sper să apucăm să vorbim despre Salieri, acest personaj fabulos pe care l-ai interpretat tu în spectacolul lui Alexandru Darie, „Amadeus".*

I.M.: Desigur. N-o să uităm! În ce privește relația cu celelalte personaje, de fapt, cu colegii – parteneri care le interpretează – socotesc că lucrul cel mai important e *sinceritatea*. Se întâmplă să nu-ți fie tocmai simpatic, poate, colegul care-ți dă replica, dar acest lucru nu trebuie, sub nici o formă, să se vadă, să se simtă în scenele respective.

Nu amestecăm – cred că nici colegii mei n-o fac – sentimentele personale cu cele artistice. Ar fi împotriva eticii unui artist profesionist. Dar știi ceva? Am verificat de nenumărate ori: când intri în scenă se petrece un miracol, acolo uiți tot ce ți s-a întâmplat în viața civilă, se rup toate legăturile cu lumea reală și intri, fermecat, în universul ficțiunii.

E.P.: *Nu cumva de aceea e foarte greu pentru voi ca, după spectacol, să plecați direct acasă și o escală undeva, cu prietenii, cu soția, cu colegii (la un pahar de vorbă, nu neapărat de alcool) e necesară?*

I.M.: Poate. Cine știe? Depinde de om. Unii colegi simt nevoia acută să ia o gură de alcool, alții nu. Se duc direct acasă și acolo, încet-încet, redevin...civili, adică ei înșiși.

E.P.: *Te poate marca un personaj? Are el această putere?*

I.M.: Oho! Pe mine, te rog să mă crezi, m-a marcat personajul Menumorut din spectacolul cu piesa lui Mircea Bradu *Noapte albă*. Nu știam, mărturisesc, prea multe din istoria Bihorului, dar, în timp ce repetam, am citit mai multe și am început, datorită acestui voievod curajos, demn și sensibil, să îndrăgesc Bihorul. Eu spun că l-am primit cu drag în mine pe Menumorut, l-am iubit și, cred, l-am și înțeles.

E.P.: *Ca să-l redai apoi, prin chipul și glasul tău, publicului. Eu cred că l-ai îmbogățit, dându-i ceva din propria ta simțire. Cred că Mircea Bradu, autorul, ți-a fost recunoscător că ai dat viață, cum se spune, unui personaj livresc, de hârtie, născut în mintea lui de scriitor, din puținele documente și cronici studiate. Vrei să revenim la Salieri?*

I.M.: Salieri a fost un personaj de o mare complexitate. L-am studiat îndelung. Nu poți *vorbi* despre un personaj pe care nu-l cunoști, despre care nu știi totul; nu-l poți interpreta!.

E.P.: *Ce știai despre el când a venit Ducu Darie cu piesa „Amadeus" și ți-a spus că tu vei fi Salieri?*

Cu Mariana VASILE în *Cimitirul păsărilor* de Antonio Gala.

I.M.: Știam ce se știe așa, superficial, din lecturi de tip magazin – că l-au suspectat a-l fi omorât pe Mozart, că era un personaj negativ, obsedat de puștiul genial care-i punea în umbră talentul, incontestabil robust.

E.P.: *O, nu! Trebuia să te îndoiești, să începi prin a nu crede, prin a cerceta apoi cum, în ce fel l-a ucis el pe Mozart. Ducu însuși, cutreierând prin opera mozartiană și îmbibând spectacolul cu magnifica lui muzică, lasă deschise uși spre destinele celor doi.*

I.M.: Întâlnirea mea cu Ducu a fost minunată. Ne-am împrietenit; cu toate că am fost coleg cu tatăl lui, diferența de vârstă dintre noi nu avea nici o importanță: colaboram perfect. Munca la Salieri a fost o solicitare permanentă, dar, paradoxal, extrem de plăcută. L-am construit pe Salieri pas cu pas, încercând să-l scot din zona simplificatoare a negativilor; vezi tu, Salieri nu e un tip mefistofelic, nu e pur și simplu posedat de ură împotriva acestei „făpturi" dăruite de Dumnezeu cu geniu – încă de la naștere hărăzit să fie iubit de Dumnezeu (Ama-Deus) – hotărât să-l chinuie până la a-i lua viața, pe Mozart. Nu. El îl iubește, îl ucide iubindu-l. Îți amintești îmbrățișarea lor? Emoționanta, disperata lor îmbrățișare, când Salieri spune: „Eu sunt otrăvit cu tine și tu ești otrăvit cu mine"?

E.P.: *Salieri făcuse un legământ cu Dumnezeu, jurase să rămână cast, dacă Dumnezeu îi va dărui talent și succes. Și ce vede? Că Mozart are totul: și femei frumoase și talent cu carul, iar lui nu i se dăruiește nimic, ca răspuns la jurămintele și la privațiunile la care s-a supus. Și-atunci, Salieri intră în luptă cu divinitatea... Moment superb, de un dramatism apăsat... Și Salieri emite un blestem...*

E momentul să ne amintim acum împreună cum, în noaptea de după premieră, ai căzut și ți-ai rupt piciorul. O fi fost un semn divin?

I.M.: Ei, da! N-ai uitat! Nici azi nu știu, dacă a fost o simplă întâmplare sau un semn! Salieri – dar eu, de fapt, nu? – privea spre cer și se certa cu bunul Dumnezeu...

E.P.: *Iar acesta, pentru că l-a confundat pe Salieri cu tine însuți, te-a pedepsit, te-ai împiedicat de-o pietricică, pe stradă (și nu erai beat, nimeni nu te-a văzut vreodată beat) și ți-ai rupt piciorul. N-ai mai putut juca câteva săptămâni. În fond, uite, risc și eu un păcat, Dumnezeu ți-a făcut un compliment: prea te-ai confundat cu personajul.*

I.M.: Mai știi? Poate ai dreptate. Oricum, la întâlnirea mea cu o piesă scrisă excelent, cu un mare dramaturg (Peter Shăffer), cu un regizor excepțional – Ducu Darie, sigur pe el, știind exact ce vrea, știind, cu toată tinerețea lui, să lucreze admirabil cu actorii – apoi cu o tânără scenografă talentată și plină de fantezie, Maria Miu, soția lui Ducu, doi profesioniști sută la sută, a „lucrat" bunul Dumnezeu...

E.P.: *Lor li s-a adăugat o trupă bine antrenată, ambițioasă și dornică să se autodepășească... Să-i amintim și pe ceilalți interpreți: Cristian Șofron, apoi Doru Fârte* (Mozart), *Cristina Șchiopu, apoi Oana Mereuță* (Constanze), *Nicolae Toma, Ileana Iurciuc* (Caterina), *Emil Sauciuc, Ion Abrudan, Petre Panait, regretatul Marcel Segărceanu, Laurian Jivan, Simona Constantinescu, etc. Plus o figurație impresionantă...din care hai s-o amintim măcar pe Olivia Steer, azi mare vedetă la Pro TV...*

Vrei să vorbim despre tânăra generație? Ce crezi despre ea? Așa, din ce observi tu...

I.M.: Ce să cred? Cred că școală nu prea se face... sau se face superficial. Pe vremea mea aveam modele. Ce spun eu modele?! Supermodele! Maeștri. Noi alergam să-i vedem pe Mihai Popescu, pe Marietta Sadova, pe Birlic, pe Sonia Cluceru, pe Lucia Sturdza Bulandra, pe Radu Beligan, pe Ion Fintești eanu, pe Clody Bertola, pe Beate Fredanov, pe Dina Cocea, pe George Vraca, pe Ion Lucian și pe atâția alții... Stăteam cățărați la arlechin să-i putem vedea. Tinerii nu prea mai au azi modele...

E.P.: *Și tinerii de azi ar avea modele – doar să vrea să le vadă. I-ar putea avea pe Leopoldina Bălănuță (cât a mai rămas, pe film, la TV), Gheorghe Cozorici, Octavian Cotescu, Valeria Seciu, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț, Maia Morgenstern, Ovidiu Iuliu Moldovan, Marin Moraru, Ștefan Iordache, Marcel Iureș, Gheorghe Dinică, Răzvan Vasilescu. Și lista ar putea continua...*

I.M.: Cu toate acestea, văd în România destui tineri – vorbesc de artiști! – talentați și ambițioși, dornici să facă această profesie cu devotament. Au și dragoste de profesie și dorința de a o face bine.

Calificative n-aș îndrăzni să le dau. Aș putea greși.

Din păcate, ne invadează pe mai toate canalele media spectacole de prost gust, gen „Vacanța mare" sau „Ciao, Darwin!" Sau mulțimea de manele care răsună vesel și zglobiu de unde vrei și de unde nu vrei.

Au *rating,* zic ei! Auzi, *rating!* Păi ce-mi pasă mie (lor le pasă!) de *rating,* când sunt socotit idiot, adică mi se propune să râd de prostiile pe care le spun niște...

cum să-i numesc, pentru că nici nu cred că au ceva comun cu actoria...? – cultivând prostul gust, mitocănia, bășcălia. Parcă și *Trupa Divertis* – care era foarte bună – începe să coboare ștacheta.

E.P.: *Eu cred că și televiziunea – de stat sau particulară – ar avea datoria să „ridice poporul", nu să coboare ea la nivelul cel mai de jos, nu?*

I.M.: E ceea ce încearcă să facă și teatrul orădean: propune spectacole importante, uneori chiar părând elitiste, dar aceasta înseamnă că există încredere în inteligența și gustul publicului și, oricum, dându-i spectacole dintr-o zonă mai înaltă – atât ca text, cât și ca modalități spectaculare – încearcă să-l *ridice*, să-l înalțe. Altminteri, i-ar fi foarte ușor să-i dea prostioare, comedioare, spectacolașe de divertisment „descreștitive", sub pretext că „acestea plac, la acest gen de spectacole vine publicul". Dar ce trist mi s-ar părea, ce dezolant.

E.P.: *În final, aș mai vrea să te întreb dacă n-au trecut pe lângă tine niște roluri pe care le-ai așteptat?*

I.M.: Au trecut. Dar nu m-am zbătut să le obțin. N-am cerut nici un rol. Rolurile au venit ele la mine. *N-au venit* însă două: Vlaicu Vodă și Othello...

E.P.: *Timpul e pierdut oare? Eu cred că nu. De-abia aștept să te văd în următoarea premieră...*

Până atunci, tot binele, sănătate și voie bună!

Din volumul *Teatrul din interior, Teatrul din culise,* în curs de apariție.

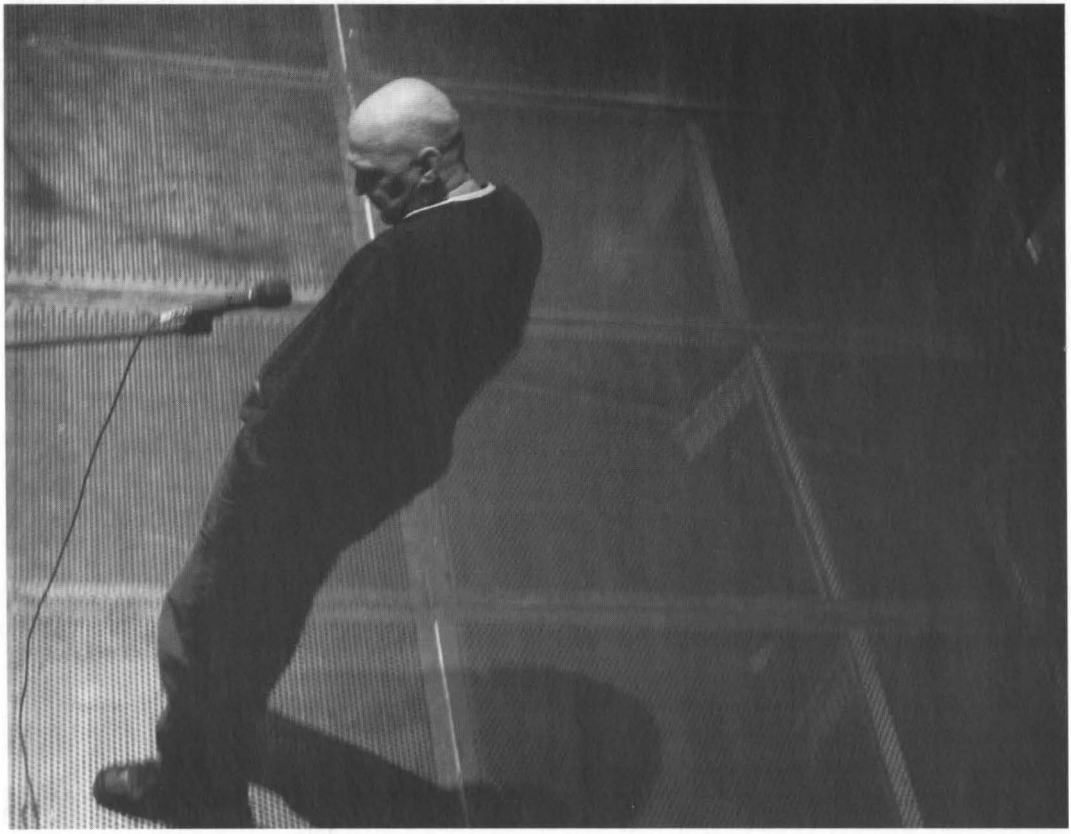
Elisabeta POP

În prim-plan: Ion MÂINEA și Dorin PRESECAN în *Intrusa* de Maeterlinck.

Ovidiu GHINIȚĂ

„Pentru mine lucrurile, niciodată, nu au fost definitive..."

Născut la Iași, în 26 mai 1952, Ovidiu Ghiniță, după ce a absolvit în 1976 Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", a fost brusc și iremediabil cucerit de mirajul scenei. S-a întâmplat la Teatrul „Podul", condus, atunci ca și acum, de Cătălin Naum. Timp de cincisprezece ani a fost, apoi, actor la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani. După '90, traseul său artistic s-a desenat în perimetrul bănățean, actorul, împreună cu soția sa, Adriana Ghiniță, lucrând atât la Teatrul Național din Timișoara, cât și la Teatrul „Ioan Slavici" din Arad. În această ultimă instituție, unde este acum angajat, a interpretat peste treizeci de roluri, între care *Woyzeck*, de Georg Büchner (regia Alexa Visarion), *Treplev*, în *Pescărușul;* tot din repertoriul clasic a dat chip unor personaje din piese de Molière, Goldoni sau Gozzi și a întrupat eroi shakespearieni în *Măsură pentru măsură, Îmblânzirea scorpiei, Cum vă place,* dar a însufleți și o „galerie" de eroi contemporani, cum au fost cei din spectacolele pe care am putut să le vedem într-o mini-stagiune cu premierele începutului de stagiune 2004–2005, anume *Ckeek to Ckeek,* de Jonas Gardell, *Atentate la viața ei,* de Martin Krimp, *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare*, de Tankred Dorst. Cu acel prilej, acolo, la Arad, actorul Ovidiu Ghiniță ne-a acordat interviul pe care-l prezentăm în continuare.



Mariana Ciolan: *Sunteți moldovean și ați lucrat pe meleagurile natale, ce v-a îndemnat să veniți în această parte de țară?*

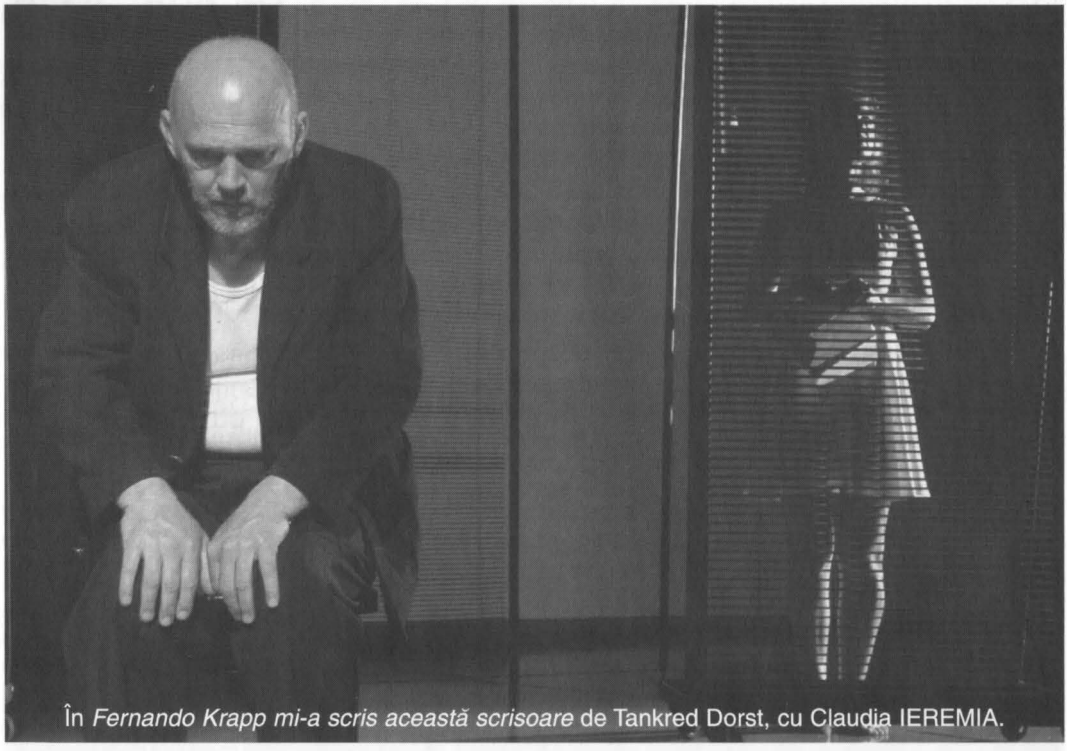
Ovidiu Ghiniță: S-a întâmplat ce s-a întâmplat în '89 și Timișoara era un pol al speranței. Dacă am hotărât să vin aici, nu a fost o pură aventură, pe valul entuziasmului. La Timișoara aveam prieteni, în primul rând pe Ștefănuț Iordănescu, și mi-am zis, împreună cu ei, că venise timpul să facem lucruri extraordinare. Ne-am lovit, însă, de ceea ce s-au izbit mulți, am căutat una și am dat peste altceva... Cred, totuși, că am reușit să menținem echilibrul în acel haos ce părea fără de sfârșit, când nici publicul nu mai era interesat de teatru. Lucrul și bucuria lucrului, cât mai proaspăt, dacă se poate, asta îmi dă mie o stare interioară benefică. Apoi, aici, la Arad, dacă vorbim de afinități artistice, mă regăseam cu un alt prieten, regizorul Laurian Oniga. Împreună cu el, cu Dan Puric și cu alții, la fel de tineri ca și noi, la acea vreme, animați de un puternic sentiment al echipei, făcusem câteva spectacole speciale la Botoșani, liberi și mai puțin stingheriți de „ochiul" vigilent al cenzurii, în frunte cu acel *Slugă la doi stăpâni*, de Goldoni, dând frâu liber imaginației, țintind și reușind, cred, performanța.

M.C.: *Acum, pe scena teatrului din Arad, v-am văzut din nou într-o conjunctură unde spiritul novator al dramaturgiei se conjugă cu îndrăzneala tinereții unor directori de scenă. Cum v-ați simțit în această relație?*

O.G.: Eu sunt deschis, și mă bucur că sunt așa, că niciodată n-am spus că teatrul trebuie să fie așa și numai, sau că nu e așa. De foarte multe ori stau și mă uit la ei, la toată generația lor, care cuprinde de la oameni cu preocupări foarte serioase până la alții așa-zis căzuți, și, de multe ori, trăiesc cu senzația că ei plătesc un preț pe care ar fi trebuit să-l plătesc eu. Uneori simt că pe ei apasă o pecete. Pecetea răului. Nu discut de cine știe ce blestem de Sus. Mi se pare o generație tragică, și mă gândesc aici și la autori și la regizori. Mă uit la ei și am senzația revenirii dionisiacului în lumea noastră. Ca reacție la ceva în care lucrurile au fost într-un sistem, interpretat, reinterpretat până la saturație. E un fel de revoltă a părții drepte a creierului. A sufletului care strigă. Ei apar minunați, că se distrează, că trăiesc intens. Dar e tragic ce se întâmplă. Cu cât lumea e mai exaltată, tragicul e mai profund. Eu așa îi percep. Iar ceea ce aduce pe scenă această generație sunt tocmai tribulațiile, întrebările neliniștite și neliniștitoate care sunt ale lumii de astăzi. Cu asta cred că trebuie să se ocupe teatrul. Și cu asta s-a ocupat dintotdeauna teatrul adevărat. Problema este a-ți citi vremea, a o înțelege. Autorii despre care vorbim, și nu numai ei, asta fac. Mă număr printre cei pasionați de dramaturgia contemporană, o citesc cu mare interes, acum, bunăoară, mă interesează în mod deosebit zona hispanică... Așa că, dacă primesc roluri din acest perimetru al teatrului, nu am nici un fel de reticențe, le iau ca pe oricare altele.

M.C.: *Printre spectatorii acestor reprezentații amintite, unele voci ridicau un semn de întrebare : dacă totul e arătat în culori atât de sumbre, în condițiile când și cotidian suntem bombardați pe toate căile media cu o întreagă paradigmă a răului, n-o să ne cufundăm tot mai tare în abisurile lui?*

O.G.: Eu nu cred c-o să ne înfundăm. Dimpotrivă. Cred că o să ne luminăm și mai mult. Abordând în felul acesta realitatea, prin teatru, nu mai îndulcim nimic, nu mai ascundem nimic. Pentru că nu mai avem nimic de ascuns, am tot ascuns. Trăim într-o lume care parcă e croită straniu. E un paradox. Mijloacele de comunicare sunt tot mai sofisticate și mai rafinate, iar noi suntem tot mai însingurați. Înțeleg, dar nu îmi explic de ce e așa. Ar trebui reconsiderat conceptul



În *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, cu Claudia IEREMIA.

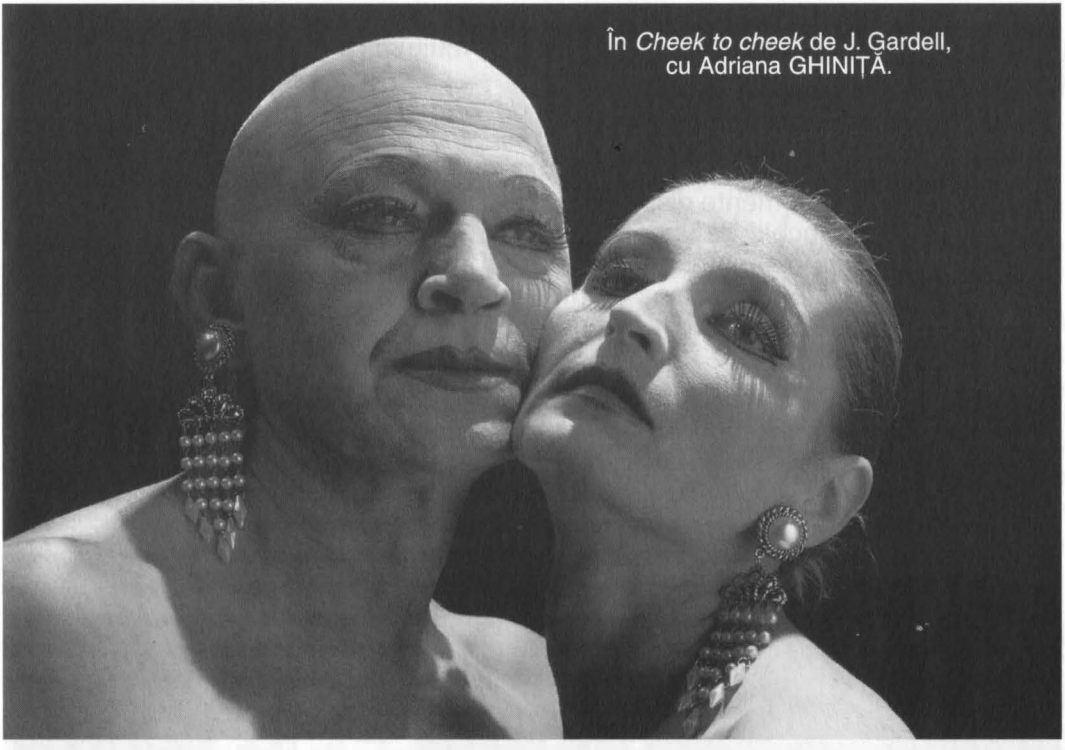
de „mimesis" pe care l-am tratat în așa fel încât a fost dus în derizoriu. E vorbă-n teatru : „Să fie ca-n viață".

M.C.: *Dincolo de ce spun aceste texte și acești autori, și, optând pentru ele, ce afirmă, prin ele, noile generații de regizori, cum primiți felul cum spun respectivele piese, cum vi se pare scriitura lor?*

O.G.: Discursivitatea aparentă a scriituri, cum este mai ales în cazul piesei *Atentate la viața ei*, nu cred că trebuie să constituie un impediment pentru actor. Desigur, nu mai găsim aici nici ideea de „poveste" și nici acea „ceartă" dintre personaje, care ar fi esența dramaticului. Personajele par că nu mai există dispute între ele. Omul se ceartă cu el însuși, e un fel de gâlceavă a sinelui cu sinele, și, în primul rând, în asta constă, cred eu, valoarea acestor texte. Cineva mă interpretează, și de aici lumea poate să fie deformată, iată de unde pleacă textele acestea. Ca actor, trebuie să ai puterea să privești și dincolo de ce se face prin tradiție ori din rutină. Mulți afirmă – sau doar își mărturisesc în cugetul lor – „O să fac un *Hamlet* că vor rămâne toți încremeniți... etc. etc." Niciodată nu mi-am dorit personaje. La ce să visez? De la mici rolișoare, până la partituri de mare întindere, ca actorul epuizat și ratat din *Cheek to Cheek*, să zicem, orice mi se propune accept.

M.C.: *Și vă e întotdeauna ușor?*

O.G.: Pe măsură ce rolurile vin, și trec, rămân cu o senzație ciudată. E un lucru care mă preocupă. Pe măsură ce înaintez în vârstă, simt că suntem trecători, simt fragilitatea mea și a lumii. Că teatrul și rolul și izbânda sunt pe minute. Nu am crezut și nu cred că ceea ce fac și exprim într-un spectacol, alături de ceilalți, e definitiv, că cineva o să ne cocoațe undeva sus, iar noi privind din înalt o să



În *Cheek to cheek* de J. Gardell, cu Adriana GHINIȚĂ.

spunem „dar voi ce faceți pe aici?". Pentru mine niciodată lucrurile nu au fost definitive. Personajele sunt înăuntrul tău, sunt în tine. Există, firește, „întâlniri", te întâlnești cu un personaj care-ți seamănă, sau dimpotrivă, e foarte diferit, dar pe care-l simți că parcă vine spre tine și tu te duci spre el. Alteori, distribuirea mea într-un rol a venit ca o salvare în plan personal. Înainte de *Woyzeck,* se crease în jurul meu o dramă, ca un fel de „sos" existențial căruia nu-i găseam nici o explicație... Târziu am înțeles că trăiam *en avant* ceea ce a trebuit să fac în acel spectacol... Nu mai departe de acest „Cheek to Cheek"... De regulă, îl părăsesc imediat ce a căzut... „cortina". Dar mă aflu cu el într-un fel de „cuplu amant", de multe ori, plec, dar mi se face dor de el, îl caut, e destul de complicat... Uneori, abia după luni de zile, poate chiar după ce a avut loc premiera unui spectacol, după un indicibil, dar extraordinar de pasionant chin, mă „limpezesc". Mi s-a întâmplat cu un personaj din Vampilov, în *Douăzeci de minute cu îngerul.* Personajul mă urmărea. Toate personajele mă urmăresc, dar acesta mă urmărea continuu sub aspectul neîmplinirii. Simțeam că am față de el o datorie, nu-l hrănisem cât trebuie, și lui îi era „foame". Venea după mine peste tot, după ce ieșeam din spectacol, din teatru... Îmi spunea că nu l-am dus până la capăt. În convietuirea cu el, era loc să mai pun ceva...

M.C.: *Asta presupunea o creație dincolo de ceea ce se stabilise în lucrul cu regizorul?*

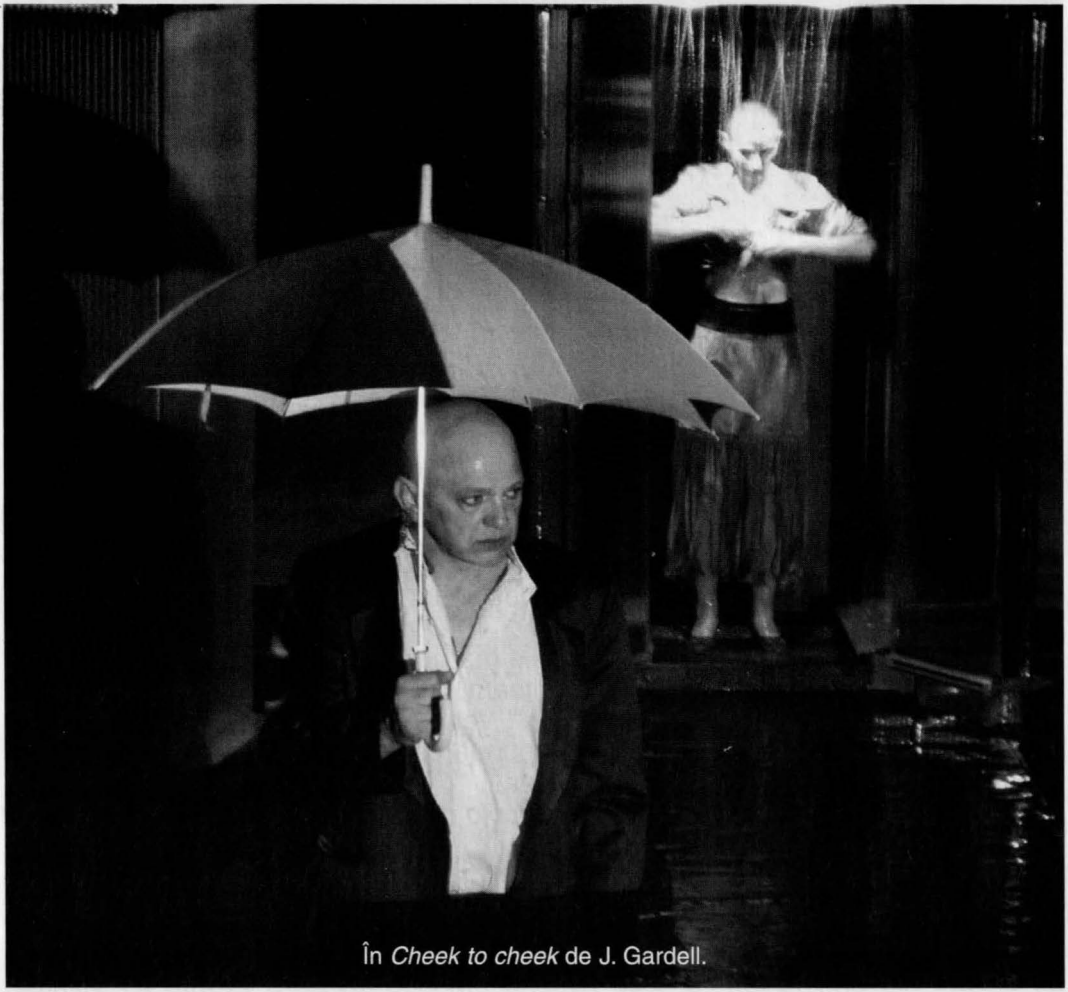
O.G.: N-am lucrat niciodată cu directori de scenă „rigizi", care să dea verdicte și să spună „așa va rămâne și doar așa trebuie făcut". În general, angajez discuții cu regizorii doar până la un anumit nivel al conceperii personajului. E o chestiune de... „distribuție", nu poți să fii decât ceea ce ești... Am făcut lucruri foarte bune, cu

vorbe extrem de puține, prin empatie. Tot tăcând, lărgeam cercul comunicării... Asta e un privilegiu, și l-am cultivat și am mulțumit destinului de câte ori s-a produs...

M.C.: *Ați „părăsit" artele plastice de dragul cuvântului, dar cultul pentru tăcerea creatoare, ca și pentru puterea „imaginii" par săditе în străfundul dvs...*

O.G.: E mai important să vezi decât să vorbești. E un avantaj. E extraordinar să vezi universuri, elemente disparate, să vezi din ce se încheagă personajul, să-ți vezi personajul. Dincolo de vederea aceasta, mai există una, un fel de vedere a spiritului. Vezi ceva dinăuntru și după aceea te deschizi și începi să faci lucrurile. A acționa în scenă nu înseamnă să miști obiecte, să străbați un spațiu de joc, să pui mâna pe cel de lângă tine, ci a privi. Acțiunea ochiului tău asupra privirii tale e adevărata acțiune, care te împinge să „faci asta sau asta". Totul e imagine. Cu geneză interioară. Pentru mine, teatrul este un fenomen al nopții, nu al zilei. Noi, actorii, trăim în noapte, noi suntem ceva luminat de altcineva și de altceva...

Mariana CIOLAN



În *Cheek to cheek* de J. Gardell.

Cristina MODREANU

ESEU

Laudă derizoriului – câteva considerații despre regia lui Bocsárdi László

Întâmplarea a făcut să văd în ultima vreme mai multe spectacole semnate de Bocsárdi László, unul dintre numele rostite tot mai des în teatrul românesc. Câteva lucruri se dovedesc evidente când e vorba de acest regizor: că are puterea de a coaliza energiile actorilor din trupa sa, trupă creată și îndrumată de el, ceea ce îi dovedește realele calități pedagogice, că a adus Teatrul „Támasi Áron" din Sf. Gheorghe în atenția publică, demonstrând că este un admirabil animator teatral. Dincolo de evidențe, începe să se vadă din ce în ce mai bine un adevărat program artistic, o poetică teatrală care, chiar dacă în unele spectacole își găsește mai bine împlinirea, iar în altele nu, e limpede că merită toată atenția.

Aș spune că e vorba despre „o poetică a derizoriului", ambiționând să scoată la suprafață întreaga structură ascunsă a vieții noastre, alcătuită din gesturi „mici", foarte obișnuite, parte integrantă din banalul cotidian. Regizorul le indentifică, le surprinde și procedează la descompunerea lor, arătându-ne cum se nasc, iar intensitatea privirii lui sfârșește prin a le sacraliza, ca parte a unui ritual. Mare parte din compoziția spectacolelor lui Bocsárdi László e axată pe „desfacerea" și analizarea acestor gesturi firești, ce dau rădăcini cuvântului „uman": un sărut pur între doi îndrăgostiți sau o horă în *Romeo și Julieta*, așezarea capului unui bărbat în poala femeii iubite în *Profetul Ilie*, jocul cu mingea al unei fetițe în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* ș.a. Toate aceste gesturi și personajele cărora le sunt atribuite sunt privite cu profundă simpatie de creator, uneori cu indulgență și/sau tandră ironie, fără ca ironia, parodia sau tușa caricaturală să excludă clipele de tragism autentic. Mixtura astfel rezultată își dovedește deopotrivă modernitatea, prin tendința deconstrucției textelor clasice, dar și rădăcinile tradiționaliste, prin seriozitatea cu care tratează momentele-cheie, generatoare de emoții autentice.

Într-o lume a consumului inutil de energie, a excesului de rele intenții, a lașității și subterfugiilor de ultim moment, care transformă umanitatea într-un caraghios spectacol de circ, aceste gesturi aparent derizorii, izolate, ca niște insule minuscule strălucind în mijlocul apei, sunt oaze de autenticitate, amintindu-ne de iubire, adevăr, respect pentru valori și credințe.

Nimic mai potrivit în cadrul unui program astfel construit încât să readucă la suprafață, ca arheologii, aceste valori uitate de „omul recent", decât un text precum *Omul cel bun din Sâciuan* de Bertolt Brecht, unde punerea accentului pe ființele slabe, neînsemnate, aparent ridicole în simplitatea lor, este pe deplin justificat. Toate încercările prin care trece *Șen De* transformată în *Șui Ta* (Peter Hilda) sunt probe cărora bunătatea acestei ființe le supraviețuiește cu încăpățânare, așteptându-și numai răsplata din cer. De acolo de unde coboară cei trei zei caricaturizați de regizor (Matray László, Szabo Tibor, Vata Lorand), expresie a distanței dintre divinitate și ființele simple pe care ea ar trebui să le

ocrotească. Fresca alcătuită din faptele rele ale oamenilor, în mijlocul cărora luminează ca un astru naivitatea și buna-credință de nimic zdruncinată a tinerei ce se ghidează doar după „legea morală" din ea însăși, este recognoscibilă în realitatea contemporană, deși în spectacol ea este zugrăvită în linii și culori atemporale. Singurul sprijin al femeii vine din partea sacagiului *Wang* (Kicsid Gizella), ființă doar aparent neînsemnată. Până și caietul program pare un îndemn la milostivenie creștină, de vreme ce include fotografii ale unor vase umplute cu pilaf în care e înfiptă o lumânare aprinsă. Pe vasele simple, de metal, e imprimată fotografia lui Bertolt Brecht, încă prezent, deși de mult plecat dintre noi. Într-un fel, sugerează această imagine percutantă, fiecare spectacol ce păstrează vie amintirea autorului este o „pomană" pentru sufletul acestuia.

Dacă în *Omul cel bun...* regizorul ne arată ce înseamnă să te supui „legii morale" din tine, în *Avarul* (Teatrul Național Craiova) el sondează deviația de la această lege, felul în care poftele, dorința de a avea, necontrolate și lăsate să acționeze liber alterează definitiv profilul uman.

Textul lui Molière, respectat de regizor (ceea ce pare să se întâmple și în cazul celorlalte texte clasice, traducerea simultană din limba maghiară îngreunând, pentru spectatorul care nu o cunoaște, identificarea precisă a acestora) îi dă prilejul lui Ilie Gheorghe să facă un rol cu adevărat excepțional. Actorul desenează și umple de conținut conturul unei ființe în care viciul „locuiește" cu mare plăcere, fiind răsfățat de gazda sa. Nu numai că Harpagon nu simte că ceva ar fi în neregulă cu el, – un tată gata să-și dea fiica după un bătrân ca să nu-i dea zestre și să se însoare el însuși cu fata săracă pe care o iubește propriul fiu –, dar emană pur și simplu o stare de autosatisfacție. E mulțumit că lucrurile stau așa, își tratează cutia cu bani ca pe un prieten vechi și, atâta timp cât aceasta îi este alături, lumea pare să fie perfectă. *Starea de jubilație* pe care Ilie Gheorghe o redă perfect este punctul forte al spectacolului și principala sursă de comic a acestuia, fiindcă ea frizează absurdul. E vorba și aici despre un sistem de norme morale aprobat, cel puțin în teorie, de majoritatea oamenilor, supranumit „bun-simț". Doar că acest „bun-simț" nu este, așa cum pretindea Descartes, „lucrul cel mai egal împărțit în lume". Că fericirea lui Harpagon se risipește ca un fum atunci când află că i-a dispărut cutia cu bani știm cu toții, dar ceea ce regizorul subliniază oportun este inutilitatea recuperării acestora, în perspectiva unei extincții apropiate. Morala conform căreia „nu iei cu tine averea în pământ" este exprimată scenic, destul de previzibil, prin decorul imaginat de Bartha Jozsef, decor ce se deschide dând la iveală niște arbuști înverziți ca fundal pentru cele două perechi de îndrăgostiți reunite de soartă, spre a se închide apoi, prinzându-l la mijloc pe avar cu teancurile lui de bani cu tot. E doar unul dintre cele câteva finaluri, toate la fel de valabile, închipuite de regizor pentru această poveste știută de toată lumea. Un altul, poate și mai bun, fiind cu totul inedit, este cel punctat de cântecul lăutarilor aduși în scenă de Anselme (interpretat de regizorul Mircea Cornișteanu, regizorul și directorul teatrului) pentru nunta celor doi copii ai săi cu fiica și, respectiv, fiul avarului. Când lăutarii se opresc, din podul scenei încep să cadă bancnote, încet-încet ningând cu bani, prilej de revenire spontană a „stării de jubilație" a acestuia, care se pornește să strângă cu mare atenție fiecare hârtie, uitându-se amenințător la spectatorii care se gândesc să păstreze vreuna, ca amintire. Dorința de a avea, puternică, trece de cadrul scenei, regăsindu-se în doze diferite în fiecare dintre noi, cei din sală. O vedem în toată „splendoarea" ei, râdem de ea, suntem gata să

o acuzăm, dar nu şi capabili de a-i rezista, aşa cum ar trebui, dacă vrem să fim mai buni. O modalitate subtilă de a racorda spectacolul, destul de clasic în construcţia lui, la contemporaneitate.

Un alt fel de dorinţă de a avea regăsim şi în *Othello*, textul shakespearian ce cântă spectaculos „aria posesiunii" şi tragedia ce vine din faptul că necunoscutul dintr-o fiinţă umană nu poate fi stăpânit de o alta. Montarea lui Bocsárdi László de la Teatrul „Tamasi Aron" din Sf. Gheorghe are însă ceva în plus faţă de altele, poate mai bine făcute: o anume privire umană asupra personajului Othello, tratat aici cu înţelegere, dar şi resemnare în faţa implacabilului, o recunoaştere spăşită a limitelor fiinţei umane şi o acceptare demnă a sfârşitului tragic. Nu lipsesc nici de aici accentele ironice – în grupul bătrânilor înţelepţi ai cetăţii, fiecare dintre ei garnisit cu ticul lui, sau în reprezentarea flăcăilor care se încaieră la un moment dat, prin intermediul aceloraşi actori vârstnici. Dar memorabile sunt scenele crude în adevărul lor, precum cea a actului sexual ratat al lui *Jago* (Vata Lorand) cu soţia sa *Emilia* (Peter Hilda) – o explicaţie a uriaşei rezerve de frustrare şi ură strânse de acesta împotriva *Desdemonei* (Kicsid Gizella) şi a iubirii dintre aceasta şi *Othello* (Palffy Tibor) – sau scena finală ce are loc între aceştia din urmă. Desfăşurată fără cuvinte, succesiunea de mici evenimente casnice, precum somnul în acelaşi pat, masa pusă de femeie, paharul de vin roşu turnat bărbatului şi o ultimă ţigară fumată împreună, are valoare de proiecţie a unei vieţi posibile, şansă ratată de amândoi. Cu toată frumuseţea şi bunătatea ei, lipsită de vicleşuguri, fără apărare împotriva acuzaţiilor, Desdemona renunţă să mai lupte, preferând să consume în linişte ultimele momente alături de cel iubit. Tresărirea violentă a presentimentului acestui final este dată ceva mai devreme de o neaşteptată aşezare în scenă a protagonistului: după câteva secunde de întuneric deplin, lumina cade pe Othello aşezat într-un scaun înfipt pe unul dintre pereţii laterali, la aproape doi metri de podeaua scenei. (Şi acum mă întreb cum a ajuns Palffy Tibor acolo, fiindcă de coborât e mai uşor, dar urcarea pare imposibilă). Imaginea bărbatului răsucindu-se pe acest scaun suspendat e simbolică pentru genul de acrobaţie mentală ce i se atribuie personajului care a decis, bazându-se numai pe impresii şi pe ceea ce i se spune, în ciuda a ceea ce simte, să ia viaţa femeii iubite. Gânduri periculoase, ca şi răsucirile lui Othello, singurele „convulsii" permise de regizor, care altfel ne arată drama în toată simplitatea ei incredibilă.

Fiinţa slabă, neajutorată, neînsemnată în ochii celorlalţi, dar care ţine la adevărul ei este privită atent şi în spectacolul cu piesa lui Pirandello *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*. Obsesia regizorului pentru descoperirea adevărului (obsesie mărturisită intr-un interviu dat Oanei Borş, pentru revista *Teatrul Azi*) nu putea să nu-l aducă pe acesta în preajma lui Pirandello, teoretician şi practician al adevărului în teatru. Montarea de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj se sprijină în primul rând pe actori, dintre care se detaşează – printr-o expresivitate atipică, cu efect de hipnotizare a publicului – interpreta rolului principal, M.Kantor Melinda. Trupul micuţ, cu membre fragile, semănând cu cel al unei fetiţe, ochii mari, în care pare să se fi refugiat toată energia acestei fiinţe, fascinându-i pe bărbaţii din jurul ei, sunt „instrumentele " bine folosite de regizor. Intervenţia creatorului spectacolului este mai discretă aici, accentul fiind pus pe construirea demonstraţiei pirandelliene, până la final, când pereţii cutiei italiene reconstruite pe scenă, tapetaţi cu ziarele ce relatează fapta Ersilei Drei, se desfac pur şi simplu, anulând diferenţa dintre ficţiunea spectacolului şi realitatea scenei de teatru pe care acesta a fost jucat. Aici se simte gândul

regizorului, conştient de fragilitatea convenţiei, de barierele firave dintre adevăr şi ficţiune. Finalul, în care personajele împietresc în mijlocul scenei, după ce s-au căutat prin toate cotloanele acesteia, confirmă calitatea lor de „prizonieri ai unui spaţiu determinat", calitate ce încetează odată cu stingerea reflectoarelor.

Pentru un creator profund preocupat de raportul realitate-ficţiune, ca modalitate de sondare a universului uman interior, dar mai ales, cum spuneam, constructor al unei „poetici a derizoriului ", Pirandello cel mereu atent la slăbiciunea umană, pe care o compătimeşte, este o alegere sigură. Nu mi se pare deloc întâmplător că cel mai recent spectacol semnat de Bocsárdi László – primul realizat în Bucureşti, la Teatrul „Nottara" – este tot un Pirandello, tradus de Alice Georgescu şi intitulat *Nu se ştie cum* (*Non si sa come*).

Spectacolul cu *Nu se ştie cum* marchează mai multe premiere: este prima montare a acestui text pirandellian în România, este primul mare spectacol pe care îl propune Teatrul „Nottara" după mai mulţi ani de bâlbâieli repertoriale, dintre care unele sfârşite foarte prost; dintre spectacolele lui Bocsárdi László de până acum este cel ce se apropie cel mai mult de schema mentală elaborată de creatorul său. Spun asta, fiindcă în cazul multora dintre celelalte (cele văzute de mine) rămâne constantă impresia că cel ce a gândit spectacolul ar fi vrut ceva mai mult, ceva care ar fi împlinit cu adevărat montarea. Cu alte cuvinte, se simţea că proiecţia mentală a spectcolului ţinea de o lume perfectă, în timp ce realizarea scenică a acesteia, incompletă, îi ştirbea din strălucire. Tot din seria „premierelor" face parte şi transformarea spectaculoasă suferită de un actor aflat mult timp în pericolul de a fi pierdut pentru meseria lui, anume Claudiu Bleonţ, pentru care lucrul cu Bocsárdi László are un impact salvator (spectacolul mai confirmă şi „salvarea" lui Constantin Cotimanis, începută de Alexandru Dabija cu *Înşir'te mărgărite*).

Prima reacţie la spectacol – aşa cum se întâmplă întotdeauna când apare o propunere cu adevărat inedită – este aceea de stupoare. Piesa e necunoscută la noi, mereu pusă în umbră de *Henric IV*, cu care împarte tema nebuniei, fiind considerată de unii exegeţi doar o prelungire nerelevantă a acesteia. Teoria pirandelliană despre relativitatea conştiinţei, despre visele ce pot fi crime neştiute, aşa cum se poate întâmpla oricui să comită o crimă „ca prin vis", este destul de aridă, dar reuşeşte aici, prin inserţiile de suspans pe care le face creatorul spectacolului, să capteze atenţia tuturor spectatorilor, chiar şi a celor care nu înţeleg mare lucru până la sfârşit. De fapt, cine se poate lăuda că înţelege pe deplin aventura conştiinţei umane, a înălţării şi decăderii ei, a îngenunchierii ei de către simţuri, din cauza cărora suferă atât de des? Cine poate spune că n-a balansat niciodată între deplina descurajare dată de înţelegerea faptului că, orice ar face, omul e condamnat la singurătate şi presimţirea luminoasă a unui punct de echilibru ce poate fi, totuşi, atins, după clarificări succesive cu tine însuţi?

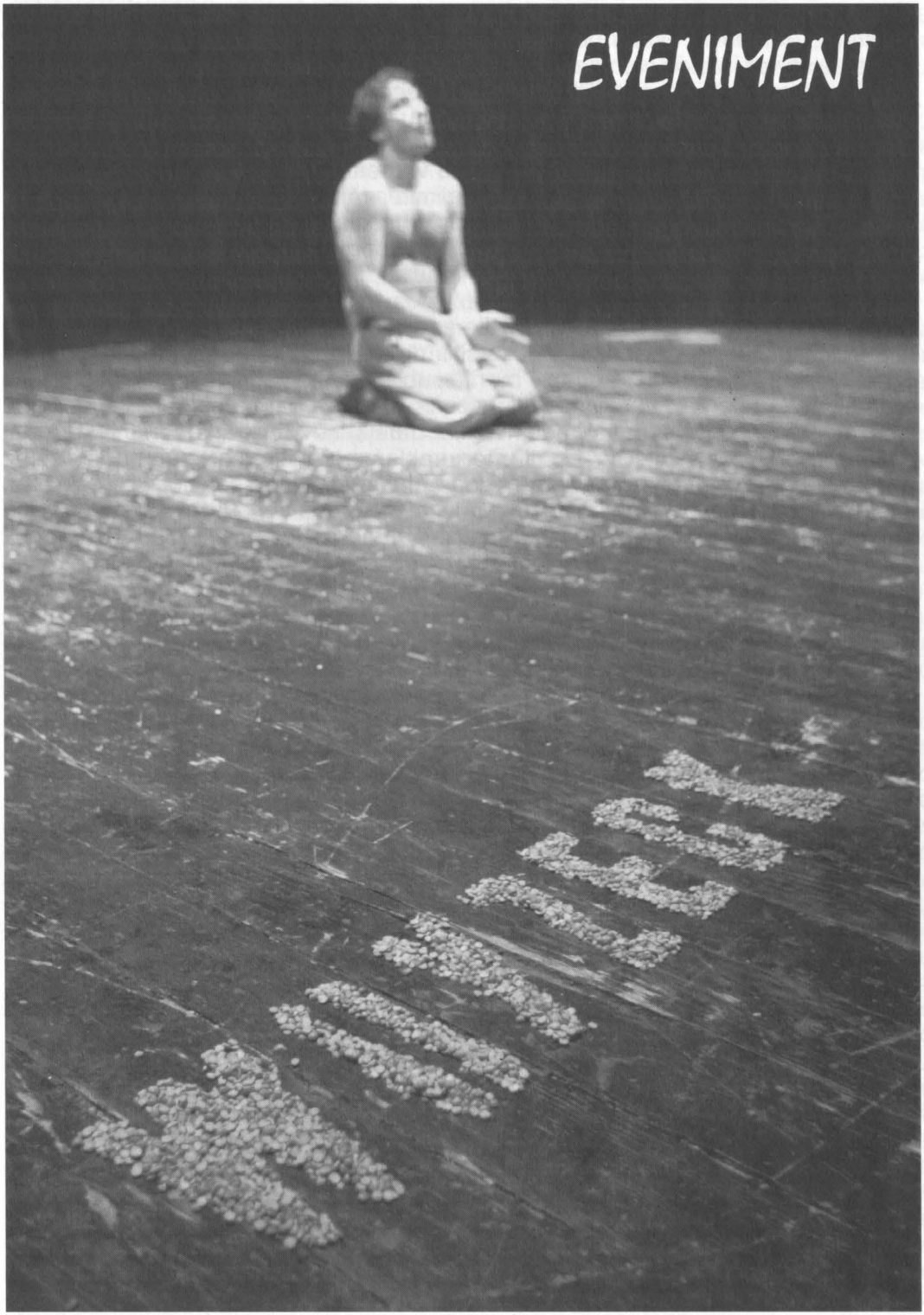
Un alt fel de Hamlet, despre care putem presupune că doar îşi joacă nebunia, Romeo Daddi este un personaj condamnat la a spune adevărul, misiune primită direct de la cel care l-a creat, dându-i o misiune precisă în lume, chiar dacă asta îl face incomod pentru toţi cei din jur. Regizorul acestei montări îi întăreşte această putere, îl desemnează drept conducător al unui periculos joc al dezvăluirilor, ce se ridică în cele din urmă cu mult mai presus de biata intrigă burgheză bazată pe adulter. Romeo Daddi (jucat în forţă de Marius Stănescu, cu o energie ce face din el un vector esenţial al spectacolului) scoate la suprafaţă adevărul, depunând eforturi asemănătoare cu ale unui arheolog, iar acest proces de devoalare lasă

urme vizibile pe chipurile personajelor ce asistă. În timp ce sapă în conştiinţa acestora, Romeo le aşază pe chipuri pete de culoare, care, în urma atingerilor dintre ei, se vor întinde ca o pecingine: o pată roşie pe gura *Ginevrei* (Ada Navrot), femeia cu care el a „păcătuit" şi o dungă neagră peste gura lui *Bice* (Catrinel Dumitrescu), soţia fidelă alături de care nu mai poate trăi în minciună, sunt suficiente pentru ca urmele să se întindă apoi asupra celorlalţi. Nimeni nu scapă nemurdărit. *Injectarea cu suspans* de care vorbeam se face cu ajutorul decorului imaginat de acelaşi Bartha Joszef, ce delimitează un spaţiu intim, cu o masă în centru şi trei uşi prin care se intră în scenă (uşi din lemn masiv, mascate, ce par la început dulapuri încastrate în pereţi). Spectatorii sunt aşezaţi în jur, ca şi cum ar fi invitaţi la o cină în sufrageria familiei Daddi, ceea ce sporeşte semnificativ gradul de participare la spectacol. Lovitura de teatru a spectacolului vine tot din scenografie care, spre deosebire de alte spectacole la care au colaborat cei doi – regizor şi scenograf – nu face exerciţii de autoadmiraţie, ci aduce o nouă dimensiune spectacolului. Ceea ce merită subliniat este că Bartha József e mereu preocupat de reinterpretarea spaţiului scenic, pe care îl rearanjează în funcţie de subiect, gândind scenografia în deplină libertate şi nu constrâns de cutia italiană. Faptul, bun în sine, aduce şi riscul unor probleme tehnice, care fac uneori să se vadă „lipiturile", expresie a nevoinţelor aparatului tehnic al scenelor din România, cu atât mai evidente când spectacolul e jucat în turneu şi nu la el acasă.

Dacă în *Avarul* sau în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* se poate spune că scenografia face exces de gesticulaţie, aglomerând în scenă diferite materiale considerate expresive – în primul caz trape mişcătoare, panouri transparente, pe care la un moment dat se scurge „artistic" apa, plus vegetaţie luxuriantă, iar în cel de-al doilea, „invazia" de ziare acuzatoare (idee nu tocmai originală, ziarele fiind un mijloc facil de a exprima agresivitatea mass-media, pierderea inocenţei şi intimităţii o dată cu apariţia lor etc), plus din nou panouri transparente şi apă, de data aceasta turnată de eroină peste corpul ei fragil – în *Nu se ştie cum,* lucrurile stau altfel. Obsesia pentru apă a scenografului, complet nemotivată în *Avarul*, capătă sens în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, unde apare la un moment dat un bol cu apă în care pluteşte un peştişor portocaliu, zvâcnire de viaţă pusă în pericol de setea unuia dintre personaje, dar şi în încercarea de simbolică autocurăţire a eroinei. Dar abia în *Nu se ştie cum* simbolul este folosit la maximum. În punctul de climax al conversaţiei, vesela e strânsă de pe masă, faţa de masă smulsă, pentru ca dedesubt să răsară un fel de acvariu rotund în care va păşi *Romeo Daddi*, şi el în căutare de curăţire de sine. Urmărit de pe margine de soţia înşelată, de amantă şi de soţul acesteia, *Romeo Daddi* îşi va spăla pata roşie de pe gură, continuând să peroreze şi provocându-şi sfârşitul, care va veni printr-un foc de armă tras de *Giorgio* (Claudiu Bleonţ), soţul amantei lui. Nimeni nu mai pare surprins când cadavrul înmuiat în apă este apoi acoperit, masa fiind rearanjată, iar cina continuată deasupra, ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Cercul se închide astfel, amintindu-ne de începutul spectacolului şi de „nebunia" lui *Romeo*, care nu mai putea trăi având crime pe conştiinţă. Se pare că mulţi dintre noi pot...

Deopotrivă subtil şi plin de forţă, necruţător de direct, îmbinând în proporţii bine cântărite nuanţele de interpretare actoricească şi eşafodajul ideatic ce motivează din punct de vedere regizoral alegerea acestui titlu, *Nu se ştie cum* se înscrie între cele mai bune spectacole din această stagiune, confirmând ceea ce se putea bănui până acum: anume că Bocsárdi László face figură distinctă în peisajul teatral de la noi, propunând, în cadrul unui program artistic coerent şi consistent, o poetică teatrală proprie.

EVENIMENT



Mircea MORARIU

Însemnele perfecțiunii

Woyzeck e o dramă neterminată, cu un final deschis și circulă în mai multe versiuni. Lista ei de distribuție cuprinde 21 de personaje și o numeroasă figurație. Aparent, ne aflăm în fața unei piese cu o desfășurare previzibilă, lineară, alcătuită din secvențe ce, la o privire superficială, riscă să pară monotone, tocmai pentru că surprizele la nivelul epicului sunt relativ puține. Rămânând, poate, la acest nivel superficial de percepție, un spirit de profunzimea lui Albert Camus se grăbea să scrie într-un text ce-și propunea să aproximeze *Viitorul tragediei* că „tragedia este ambiguă, drama simplistă", fără să observe că în intimitatea respectivei ambiguități se ascund numeroase nuclee de teatralitate ce fac ca piesa să iasă de sub presiunea unor determinări categoriale nete, să tenteze, să incite. Laconismul face ca *Woyzeck* să fie deopotrivă un text straniu și provocator ce îți dă sentimentul că, oricât de concentrat ai fi fost atunci când l-ai citit sau l-ai recitit, ceva totuși ți-a scăpat, că se impune o nouă lectură spre a desluși înțelesuri și a clarifica ambiguități, însușiri ce nu pot fi decât stimulatoare pentru fantezia creatorilor autentici. Iată de ce un text, ce nu impresionează nici prin construcție și nici prin înfruntări conflictuale foarte apăsat delimitate, invită la noi și noi lecturi, care înseamnă pentru regizor și trupă ocazia unui examen necruțător de maturitate artistică, unei confruntări cu sine, a unei partide de șah cu totul speciale tocmai din pricina faptului că nu se poate încheia cu remiză. Atunci când un teatru și un director de scenă își asumă misiunea de a monta *Woyzeck* e exclusă din start posibilitatea spectacolului mediocru (adică, de valoare medie), totul se joacă în termenii extrem de categorici ai succesului ori ai eșecului, asumate la modul absolut.

Poate tocmai din aceste motive, atunci când deja fusese rostită ultima replică, când s-a consumat copleșitoarea metaforă finală, parte a unui continuum de o incandescență generatoare de trăiri de maximă intensitate, când publicul a izbucnit într-un puternic ropot de aplauze ce părea că nu se mai sfârșește, răsplătind astfel excepționala muncă a regizorului Mihai Măniuțiu, a scenografilor Mihai Constantin Ranin și Valentin Codoiu, a coregrafei Vava Ștefănescu și a unor actori de excepție, directorul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, regizorul Tompa Gábor, un îndrăgostit de *Woyzeck* pe care, de altminteri, l-a montat de câteva ori, avea pe figură o lumină de bucurie, semn al unei liniști interioare ce se instalează numai după o puternică încercare emoțională. Ceva mai târziu, atunci când trupa s-a reunit spre a sărbători așa cum se cuvine ceea ce nu mă sfiesc să spun că înseamnă o mare reușită, Tompa Gábor, altminteri o persoană nu din cale-afară de locvace, a simțit nevoia să vorbească, să omagieze actorii și să-și felicite colegul, să-și mărturisească emoțiile cu care a așteptat seara premierei. Coerența și claritatea imaginilor, autenticitatea, firescul, dar și originalitatea cu care realitatea dramaturgică au fost transfigurate într-o ideogramă teatrală căreia eu nu i-am găsit nici cel mai mic cusur, pe care am urmărit-o cu sufletul la gură, cu emoție amestecată cu cerebralitate, mă determină să cred că, o dată cu

Foto: Florin Biolan

KÉZDI Imola

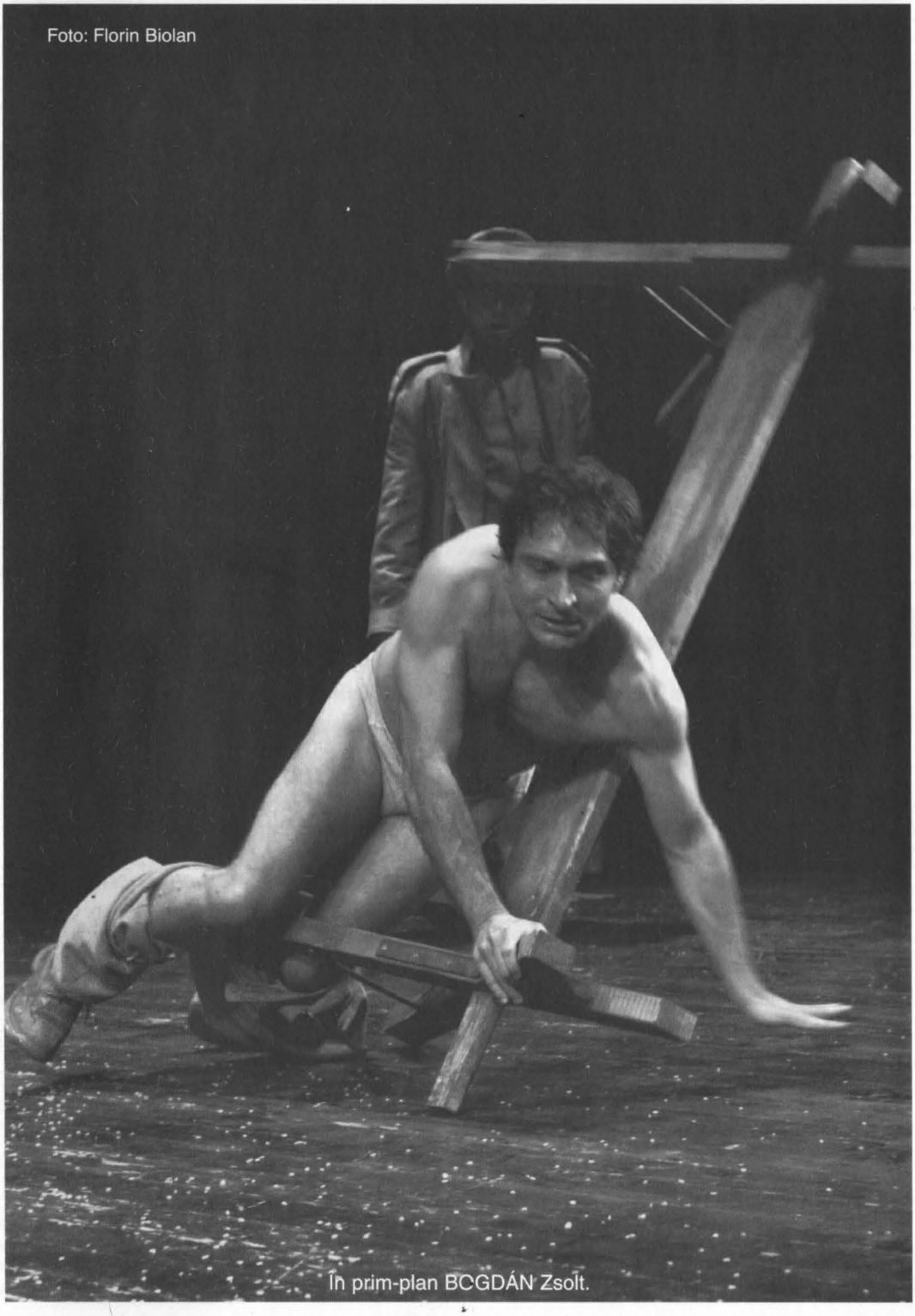


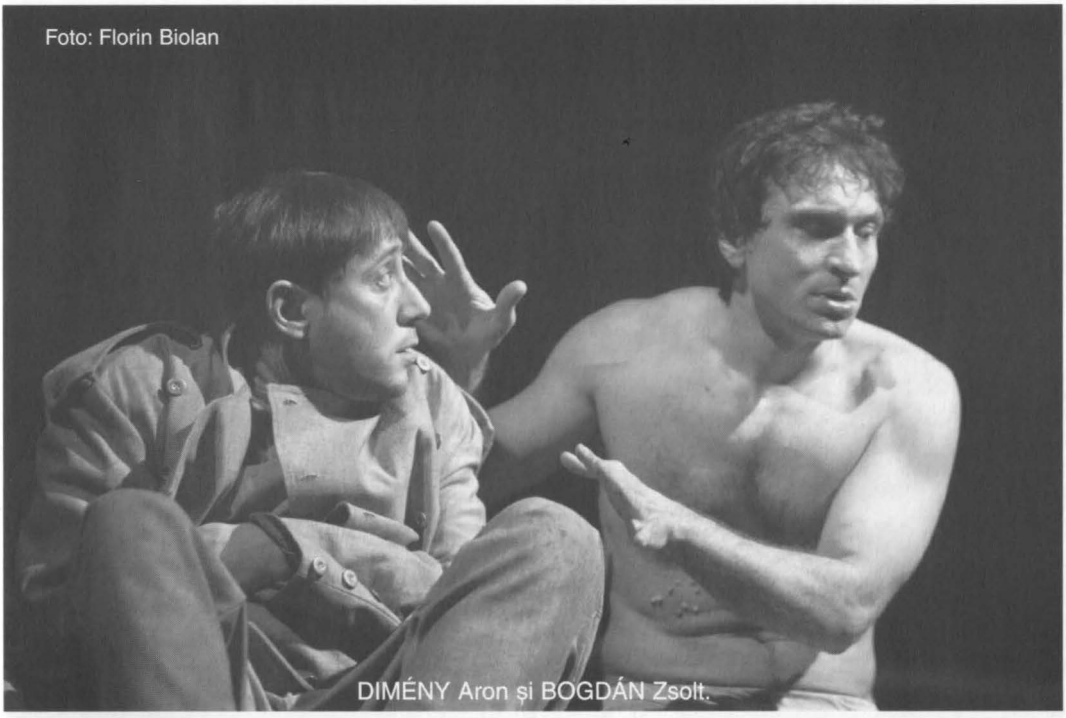
Foto: Florin Biolan

În prim-plan BCGDÁN Zsolt.

spectacolul *Woyzeck* regizat de Mihai Măniuțiu la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, patrimoniul teatral românesc s-a îmbogățit cu un spectacol de referință.

Laconismul, eliptismul esențial al textului lui Georg Büchner au fost aliați de nădejde ai regizorului. Așa după cum observa George Banu (cf. *Ultimul sfert de secol teatral*, Editura *Paralela 45*, 2003), „Măniuțiu respectă textul, dar fără să fie nicidecum prizonierul obedient al acestuia; textul este declanșatorul ce pune în lumină forțele secrete din care răsar acești inseparabili *tovarăși de drum*" – în cazul de față, ei constitue dialogul cu adevăratul eu lăuntric, eul creatorului și eul personajelor, dar și cu propriile noastre fantasme care pentru o oră și jumătate, se înveșmântează în costumele unei epoci care pare demult revolută, dar nu este, tocmai fiindcă regizorul nu istoricizează. Spectacolul lui Măniuțiu ilustrează ideea că incarnarea invizibilului înseamnă vocația primordială a teatrului. Întru revelarea acestuia, regizorul a întocmit un scenariu ce reduce și mai mult textul – care oricum de abia depășește 20 de pagini – a restrâns numărul de personaje. Montând *Woyzeck*, Mihai Măniuțiu a pornit de la premisa că nu există apropiere reală de capodopere în absența nevoii de a le situa într-o confruntare vitală cu prezentul. Iată de ce nu ambiția formelor l-a determinat pe acest director de scenă, care nu admite spectacolul leneș, neimplicat, să recurgă la formula spectacolului cu publicul pe scenă, aflat foarte aproape de actori, al căror joc e menit să-l ardă, să-l mistuie, să-i ceară să gândească, să participe. Deopotrivă poetic, complex și dur, cu numeroase simboluri, convocând o multitudine de mijloace care se contopesc în conglomerarea obsedantei imagini globale, spectacolul stârnește în sufletul spectatorului nu atât compasiunea pentru „un proletar primitiv care din punct de vedere social reprezintă mai puțin decât spectatorul mediu" (Friedrich Dürrenmatt), cât mai curând revoltă în fața incapacității imensei majorități a umanității bolnave de pe scenă de a înțelege și admite alteritatea. Din această perspectivă, montarea cu *Woyzeck* se situează într-o fecundă relație de continuare tematică cu anteriorul spectacol al lui Mihai Măniuțiu, cel cu *Medeea*, înfăptuit la Teatrul „Tamási Aron" din Sfântu Gheorghe.

Dincolo de boală, nefericitul Woyzeck, interpretat cu o magnifică și strălucitoare combustie interioară de excepționalul actor care e Bogdán Zsolt, reprezintă *port-drapelul* umanității. El e reprezentantul firescului, el e dușmanul anormalității generalizate. E ființa care a cunoscut ori crede că a cunoscut iubirea, care are un fiu, care a dobândit un rost cu adevărat omenesc. Tocmai de aceea, lumea bezmetică, măcinată de obsesiva *activitate* îl simte asemenea unui corp străin, îl agresează, îl umilește, îl răstignește, îl izolează, îi devorează puținele certitudini. Dacă Doctorul, Căpitanul, Subofițerul, Soldații sunt prizonierii unor acțiuni haotice, aleargă de colo până colo, se agită, strigă, își subordonează acțiunile unui spirit milităros lipsit de justificare, Woyzeck e întruchiparea sensibilului. El rupe o ordine, o pune în discuție și tocmai de aceea e cercetat cu niște aparate enorme și complicate, imaginate de Mihai Constantin Ranin. Iubirea sa pentru târfa Marie, siluetată cu infinite nuanțe de umanitate de Kézdi Imola, faptul de a avea un urmaș sunt considerate păcate capitale ce trebuie pedepsite. Astfel încât acțiunile împotriva acestui umil oștean terorizat și traumatizat se intensifică, îi forțează zăgazurile. Woyzeck optează pentru plecare, o plecare din viață, pentru întâlnirea cu neantul, un neant a cărui primă victimă va fi Marie. Numai că un alt Woyzeck, Andres, jucat cu o discreție și o concentrare exemplare de Dimény Aron, va intra în scenă, pregătindu-se să atenteze la falsul echilibru al



DIMÉNY Aron și BOGDÁN Zsolt.

unei lumi dizarmonice, formată din homunculi, pe care oamenii și umanitatea o amețesc.

Așa după cum spuneam, Măniuțiu nu istoricizează acțiunea, preferând generalizarea. Iar pentru ca asta să-i reușească, el beneficiază de sprijinul unor actori de mâna întâi ce își trec în fișa de creație roluri exemplare, însemnând tot atâtea personaje ce focalizează personajul principal. E vorba de Bács Miklós și Biró József, într-un joc de o complementaritate exemplară, de Hatházi András, un actor prin al cărui joc Nebunul trăiește intens, zbuciumat de neputință, de Salat Lehel, Orbán Attila, Sinkó Ferenc, Molnár Levente, Laczkó Vass Róbert, Galló Ennö, Buzási Andras, Fogarasi Alpár.

Nimic nu i-a scăpat de data aceasta regizorului. Eclerajul e desăvârșit și evidențiază costumele de culoare gri – o culoare considerată în general ingrată – concepute de Valentin Codoiu. Fotogramele ce surprind chipurile chinuite ale lui Woyzeck și Mariei sunt de o expresivitate răscolitoare. Comentariul muzical – în alcătuirea căruia Măniuțiu se slujește cu folos de pagini clasice celebre, îmbinând atât de fermecătoarea *Sonată a lunii* cu reorchestrarea și desfacerea zgomotoasă a unor fragmente din mișcarea *Moartea vânătorului* de Gustav Mahler, se alătură, la rândul său într-un spectacol de la care pleci urmărit de dorința de a-l revedea, fiindcă simți, știi că ai trăit o oră și jumătate în care ți-a fost dat să cunoști starea de grație a teatrului.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – *Woyzeck* de Georg Büchner. Traducerea: Thenzo Gábor. Regia: Mihai Măniuțiu. Dramaturgia: Kelemen Kinga. Decor: Mihai Constantin Ranin (Mc. Ranin). Costume: Valentin Codoiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Bogdán Zsolt, Kézdi Imola, Bács Miklós, Biró József, Hatházi András, Salat Lehel, Dimény Aron, Orbán Attila, Sinkó Ferenc, Molnar Levente, Gallo Ernö, Buzási András, Fogarasi Alpár. Data premierei: 2 aprilie 2005.

Marinela ȚEPUȘ

Simplitatea maturității sau maturitatea care te poartă către simplitate?

Am urmărit cu asiduitate activitatea lui Mihai Măniuțiu din ultimii cincisprezece ani. Este, incontestabil, unul dintre cei mai talentați, mai inteligenți, mai cultivați și mai consecvenți cu sine, dar și mai histrionici, regizori. În același timp, rămâne și unul dintre puținii creatori (încă) în stare să ne surprindă. Asta chiar dacă recunoaștem de mult *stilul Măniuțiu.* El surprinde mereu prin modalitatea de abordare a fiecărui text.

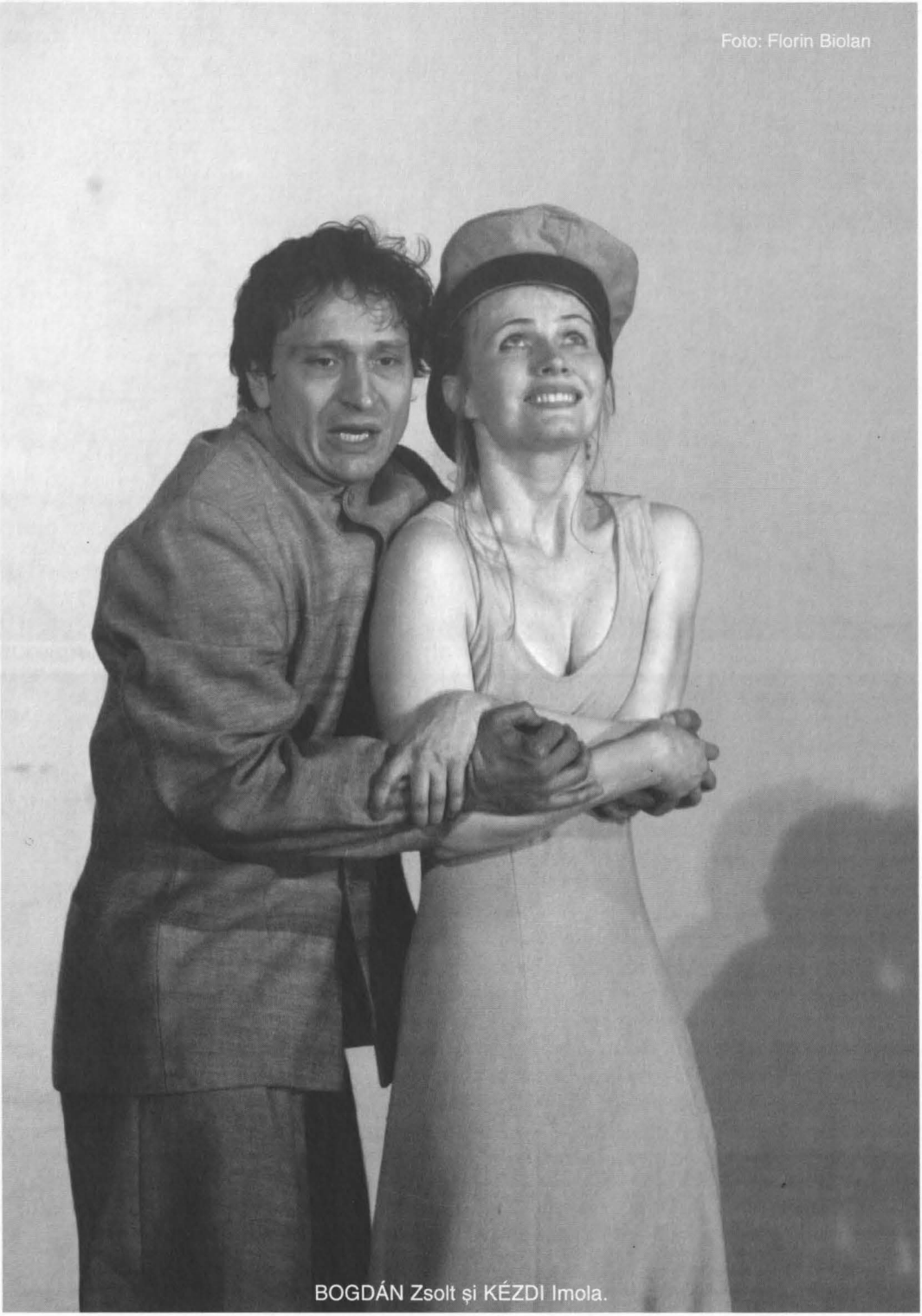
În vremea din urmă, este atras de o redimensionare a dramaturgiei clasice, cu precădere cea antică, dar nu numai. Excelent teoretician, conform, în creația regizorală, cu ideile susținute în scris, face ca traseul său artistic, fără a (mai) fi abrupt, să aibă modulări, mici (uneori, mari) salturi, chiar și atunci când „improvizează" pe aceeași temă (vezi cele două versiuni ale *Bacantelor*, la TNB și Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște). Montează mult pe câteva scene din țară. Se adaptează oricărui loc, ținându-și, pentru vreun timp (niciodată definitiv), aproape, unul sau doi prieteni-artiști. (În vremea din urmă, îl însoțesc, în demersurile artistice, Vava Șefănescu și Marian Râlea). Dar nici asta nu devine o regulă. I se poate reproșa faptul că face prea multe spectacole într-un timp record. Că, recunoscându-și sau nu (și) neîmplinirile, trece mai departe, neuitându-se în urmă, nedorind să mai „repare" ceva. Este un semn de liniște interioară sau, poate, de maturitate. Decât să lipești cioburile unui vas, oricât de prețios, mai bine modelezi altul. Spuneam că Mihai Măniuțiu lucrează foarte mult. Adevărat. Dar nu într-atât încât să nu aibă preferințe. De fapt, se *așază* mai ales acolo unde găsește lutul bun pentru operele sale. Pentru că Mihai Măniuțiu este, înainte de toate, un modelator. După un *Faust* extraordinar, realizat acum un an sau doi la Teatrul Maghiar din Cluj, Mihai Măniuțiu s-a întors aici pentru a pune în scenă *Woyzeck* de Georg Büchner. Un *Woyzeck* foarte personal. Marcat de o autentică simplitate. De o simplitate tulburătoare, care aproape că te face a vrea să uiți tot ceea ce ai văzut în ultima vreme. Spectacole care poate că ți s-au părut „acceptabile" și care acum te calcă pe nervi. De ce impresionează acesta în mod deosebit? Decor aproape inexistent, capre de lemn, multifuncționale, în centrul spațiului de joc (instrument de tortură pentru Woyzeck, mai ales), elemente puține. Cenușiul decorului se prelungește și în costume. Uniforme. De niciunde, ca să poată aparține oricărei epoci dominate de o tiranie. Actorii se mișcă parcimonios (într-un spațiu relativ strâmt), însă exact, pe trasee bine delimitate, astfel încât să poată exprima maximum de sentimente în gesturi cât mai puține. Firește, regizorul nu se află oriunde, ci la Teatrul Maghiar din Cluj, unde (auto)disciplina artiștilor se află la loc de cinste. Nu putem face abstracție de acest adevăr.

Văzând acest *Woyzeck*, nu am putut să nu-mi amintesc de un altul, realizat de un june-artist, Radu Apostol, la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila. Pe parcursul

În prim-plan: BÁCS Miklós

Foto: Florin Biolan

BIRÓ József, BÁCS Miklós și BOGDÁN Zsolt



BOGDÁN Zsolt şi KÉZDI Imola.

reprezentației clujene, sub forma unor mici fascicole, mă fulgerau fragmente din celălalt spectacol. Decalajul era imens. Tot ceea ce, la junele artist, era stufos, încâlcit, năucitor, aici se clarifica, era trasat în linii sigure, direct mergătoare la suflet. Tot ceea ce acolo devenea incoerent (din cauza prea multelor semne folosite), în acesta, avea limpezime de cristal. Spectacolul lui Măniuțiu este un joc al ideilor pure, curățate de orice balast; este unul dintre acele momente de grație ale artistului, care nu pare să mai aibă orgolii și creează numai pentru nevoia de a se exprima pe sine. Este ca un poem care ne asigură de desăvârșirea artei autorului său. Chiar dacă nu ar mai fi nimic de aici înainte, creatorul se poate simți împlinit. Dar sunt sigură că nu va rămâne cu atât.

Crenguța MANEA

Simple note...

Că Mihai Măniuțiu este atras în egală măsură de cuvânt ca și de imagine, este un lucru probat de artist, cu virtuozitate, atât în domeniul spectacolului teatral cât și în volumele de proză sau în cele de reflexie teoretică asupra actului scenic. Atunci când convertește cuvântul-replică din textul dramatic în gest, în mișcare ritmată devenită coregrafie, Măniuțiu, de fapt, construiește / vizualizează pe scenă un discurs, rezultat al relațiilor pe care textul de la care pleacă înscenarea le provoacă în imaginarul artistului. Este conflictul extras din virtualitatea conținută a textului și redat în expresie proprie actualizată teatral; o demonstrează cu rigoare aproape fiecare premieră a sa. De undeva din apropiere, oniricul pândește realul, îl interoghează și îl invadează cu specii ale imaginarului; pe acest palier se instalează dialogul dintre autorii dramatici și Mihai Măniuțiu.

Profund preocupat de cortină – această „spărtură a lumii" cum o numește George Banu – regizorul exploatează virtuțile ei de element care permite trecerea sau disocierea. În antologicul *Richard III* pus în scenă la **Odeon**, la începutul anilor `90, Marcel Iureș străbate impetuos perdele de spoturi luminoase, cortine imateriale; un fel de limite pe care Richard le depășește angajat în a demonstra că ființa lui nu poate fi condiționată în această lume, el aparținînd alteia. În absența determinărilor, EL – Richard are toate posibilitățile, deci poate experimenta orice, în oricâte metode și nuanțe; și cel mai tentant, maleficul (este tentația pe care o încearcă și un alt personaj al lui Măniuțiu, Caligula). Încoronarea lui Richard III explodează într-o scenă uluitoare: un fel de arhanghel însoțit, parcă, de cete de îngeri invadează spațiul cu forța dezlănțuită a cataclismelor descrise de Apocalipsă; vibrații mai întâi joase, care apoi cresc în intensitate, accentuează amenințarea. Este izbânda la superlativ a Regelui-Histrion care și-a exersat pînă atunci seducția în direcții diferite; ceea ce a rezultat prin compunerea vectorială a maleficului se aplică, se exercită acum punctual și străpunge cercul coroanei într-o orgiastică luare în posesie. Este

unul dintre năucitoarele momente de teatru fixate în memoria afectivă a spectatorului care sunt, moment dionisiac întru totul.

Dificultatea de netrecut în traseul lui Richard apare atunci cînd, surpat pe dinăuntru, nu-şi mai ajunge sieşi; în noaptea halucinantă, a coşmarului cu mere risipite, dinaintea bătăliei decisive, el află: „Pieri-voi, căci nu mă iubeşte nimeni". Comparativ cu tabloul dedicat lui Richard III din volumul său de eseuri inspirate de dramaturgia shakespeariană, *Cercul de aur,* noutatea – o interpretare ce-şi găseşte originea în estetica lui Artaud – pe care o aduce Mihai Măniuţiu în spectacolul de la **Odeon**, este legată de prezenţa Dublului lui Richard, personaj enigmatic, cu mască de lup. Dezvăluirea se petrece într-un final de graţie în care Richard şi Dublul său rămîn îmbrăţişaţi, inseparabili, în conul de lumină care-i adună şi, poate, îi absolvă. În spectacolul de la **Bulandra**, tot un clopot de lumină îi izolează la sfîrşitul dramei pe Caligula – şi el *un mal-aimé* – şi pe Drusilla în universul lor fantast, doar aici fiindu-le permisă reîntâlnirea.

Aceste imagini mi-au revenit în memorie după premiera lui Mihai Măniuţiu de la **Teatrul Maghiar de Stat** din Cluj, *Woyzeck* de Georg Büchner, un spectacol care concentrează întreaga tensiune creatoare a realizatorilor-actori: coregraf Vava Ştefănescu; McRanin (decor), Valentin Codoiu (costume). Spiritul cazon exersat cu eficienţă şi pragmatism brutal – întruchipat cu precizie de ceasornic de Miklós Bacs *(Căpitanul)* şi Biró József *(Doctorul)* prin „aktion" şi forţă pînă la un prototip deformat caricatural – spiritul cazon distorsionează universul lui Woyzeck. O forţă primitivă, de stihie, se degajă din marşul soldaţilor, înaintare dictată de acelaşi duh „aktion" – cortină care uneşte şi orientează valurile instinctelor unor bieţi oameni abandonaţi stereotipiei mecaniciste.

Vulnerabil şi, cu toate acestea, puternic până la sacrificiu pentru binele lui Marie şi al copilului lor, Woyzek poate fi împins la crimă, ispitit de demonul „demnităţii virile" – puterea manifestată ca posedare, nu doar erotică, fără drept de apel, cu orice chip. Există în spectacol o scenă în care Woyzeck, atârnat de o bîrnă, este ca şi crucificat de Căpitan şi Doctor, imagine profană a lui Iisus între cei doi tâlhari; aminteşte cumva de Prinţul Constant al lui Grotowski prin suferinţa polarizată a jocului excesiv, aproape imposibil de privit fără a nu te contamina, din interpretarea lui Bogdán Zsolt. Măniuţiu îl desprinde pe Woyzeck de celelalte personaje proiectându-i chipul torturat, dematerializat. Actorul conferă durerii atroce inepuizabile expresii; sub semnul excelenţei artistice, Bogdán Zsolt reuşeşte să împlinească personajul de la trăirile suferinţei provocate de ostilitatea lumii din jur, a absenţei iubirii, până la implacabile intenţii justiţiare, eliberarea lui Marie prin moarte.

În lumea falocrată în care se găseşte, fragila Marie (prezenţă ardentă Kézdi Imóla!) este condamnată a fi o fantasmă erotizantă ale cărei imagini sunt proiectate şi consumate în grup.

Fără a folosi concret cortina, Măniuţiu operează în *Woyzeck* separarea spaţiilor prin efecte de ecleraj adecvate şi tăieri bruşte ale luminii. Rămâne decupată, într-un final, privirea ca un ţipăt fixată de Dimeny Áron asupra spectatorilor.

Cortina revine ca element esenţial şi cu rol explicit într-o altă montare shakespeariană a lui Măniuţiu: *Richard II* de la **Naţionalul** bucureştean; cortina delimitează de contingent lumea Regelui-Artist/Amant (un personaj care se simte la fel de neiubit!) ispitit şi ispitind prin teatru; proiect sortit eşecului din faşă,

Richard II va încerca să concilieze arta şi politica, dar contaminarea frumosului este o vină ce trebuie ispăşită.

Într-o contemporaneitate accentuat secularizată, în care paradigmele culturale – cu puţine, prea puţine excepţii –nu sînt circumscrise unei gândiri şi unei trăiri religioase, foarte rari sunt artiştii preocupaţi să exprime raporturile pe care omul le mai păstrează cu divinitatea.

Prin *Experimentul Iov* de la **Teatrul Naţional Radu Stanca – Sibiu** (un alt exemplu ar putea fi şi *Tragica istorie a Doctorului Faust* după Marlowe), Mihai Măniuţiu readuce în centrul reflexivităţii sale teatrale tema des explorată de artist, cea a ispitirii, apelând de data aceasta la sursa biblică. Este un spectacol care poartă semnele poeticii regizorului; spaţiul de joc – înconjurat de un perete circular opac şi înalt, în care sînt practicate mici fante pătrate prin care spectatorii pot urmări reprezentaţia – trimite la o rezolvare similară în *Antigona* (acolo apărea şi o diferenţiere spaţială organizată pe verticală); această separaţie netă sugerează spectatorului că trebuie să elaboreze o strategie de trecere de la un spaţiu la celălalt, pentru a avea acces la exerciţiul teatral şi, implicit, la o altfel de cunoaştere . *Experimentul Iov* se structurează în jurul credinţei neclintite de nici una dintre suferinţele trimise de Dumnezeu ca mari încercări. În Iov, Marian Râlea dă formă durerii concentrat, jocul său are vibraţie şi tensiune; el opune ispitirilor aduse de un *Satana* (Pali Vecsei) estet – ce încearcă mici delicii gastronomice şi este confortabil plasat în scenă pe o bicicletă –, încrederea desăvârşită că Dumnezeu nu-l va pierde. În alt registru al ispitirilor, asupra lui Iov se revarsă şi neputinţa de a înţelege, de a accepta, a soţiei sale; cu prea multe accente patetice, Diana Văcaru risipeşte o parte din intenţiile de comunicare. Aproape omniprezent, *Îngerul* (Ofelia Popii, cu o gestică precisă) este „instrumentul" prin care sînt urmărite, măsurate, poate şi înregistrate, reacţiile lui Iov; semn teatral din categoria martorilor neutri pe care Măniuţiu îi foloseşte, personajul este vehicolul prin care se revelează puterea divină. Voinţa lui Dumnezeu se dezvăluie pe calea luminii şi a sunetului; universul sonor al montării, în special fragmentele din „Cartea lui Iov", amplifică misterul.

Disparate sau înşiruite într-o ordine a-logică, de cele mai multe ori, imagini din spectacolele lui Măniuţiu se adună în memoria teatrală a spectatorilor care suntem; de acolo, ele revin atunci cînd artistul propune o nouă încercare de cuprindere, de apropiere, de interogare a zonelor care-l interesează. Se stabileşte o dinamică a receptării în care comunicarea se articulează într-un cod căruia fiecare nou spectacol îi adaugă alte elemente.

„Frumosul este îngrozitor iar îngrozitorul este frumos" spun cele trei vrăjitoare din *Macbeth* într-una dintre incantaţiile lor; Mihai Măniuţiu creează pe scenă esenţa fascinaţiei exprimate prin farmec echivalându-l estetic cu frumosul, iar farmecul se opune definirii, conceptualizării, teoretizării; îşi face simţită prezenţa neaşteptat sau se insinuează în timp – joc al dragostei şi-al întâmplării! Farmecul se lasă descoperit celor aleşi, e subiectiv, imediat, gingaş şi de aceea este apropiat semantic de cuvântul graţie. Unele dintre spectacolele lui Mihai Măniuţiu se ordonează ca „un scurt tratat" despre farmec, ispită şi seducţie...

„Eu selectez semne [...] Semne ale trans-trans-transcendenţei" spune Hingherul în *Memoriile hingherului*, volum de proză scurtă de Mihai Măniuţiu. Oare de ce...Să fie vorba despre camera a cărei uşă nu trebuie deschisă?!

București

SPECTACOLE

Adrian MIHALACHE

Adulter și crimă

Nu se știe cum de s-a nimerit ca premiera piesei *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello, la Teatrul Nottara, să aibe loc o dată cu alte două evenimente înrudite. Pe ecrane, a fost lansat filmul *Closer*, ecranizare a piesei dramaturgului englez Patrick Marber, iar Teatrul „Bulandra" a prezentat celebra *Șase personaje în căutarea unui autor* a lui Pirandello, în regia lui Liviu Ciulei. Prima coincidență ne face să înțelegem mai bine diferența dintre profunzimea dramatică și meșteșugul inteligent practicat. A doua ne dă posibilitatea unor observații interesante asupra naturii demersului regizoral. Atât în *Nu se știe cum*, cât și în *Closer*, avem de-a face cu două cupluri care se combină în cruciș și în curmeziș. Intriga ar fi demnă de teatrul de bulevard, dacă ar fi tratată cu lejeritate și umor, dar ambii autori abordează tema cu gravitate. Patrick Marber arată cum adulterul amenință să distrugă personalitățile tuturor celor implicați. Personajele lui confundă onestitatea cu sinceritatea. Ei refuză constrângerea fidelității, dar se simt datori să relateze partenerului lezat nu doar faptul trădării, ci și toate detaliile lui. Cum diavolul tocmai în detalii se ascunde, el apare de îndată ce acestea sunt dezvăluite, supunându-i pe cei care le află la adevărate torturi psihice. Morala este că... morala, totuși, contează. Din fericire, nu se merge până la a se afirma că, dacă morală nu e, nimic nu e, deoarece minciuna rămâne o soluție, măcar temporară. Departe de a trebui respinsă ca o conveniență demodată, ipocrizia, tribut pe care viciul îl datorează virtuții, merită utilizată ca mijloc de menajare și chiar de autoapărare. Patrick Marber pune multă inteligență în a crea situații interesante și dialoguri cu nerv, dar piesa rămâne în zona studiului de moravuri și a „biciuirii" lor. Cu totul altfel stau lucrurile la Pirandello.

Contele Romeo Daddi este obsedat de bănuieli în privința fidelității soției sale. Ele au fost declanșate de avansurile unui personaj mai curând ridicol, marchizul Nicola Crespi, dar se vor deplasa în curând și înspre prietenul familiei, Giorgio Vanzi. Pe de altă parte, chiar Daddi a avut un moment vinovat de intimitate cu Ginevra, soția prietenului. Problema nu este, însă, adulterul, ci mecanismul care-l declanșează. Daddi comisese odinioară o crimă gratuită, la fel ca Meursault, „străinul" lui Camus. El investighează dacă dedesubtul adulterului zace un același impuls ca și în spatele crimei, impuls de necontrolat, căruia ar fi imposibil să i te opui. Din dramă de alcov, piesa *Non si sa come* basculează în tragedie dostoievskiană. Spațiul psihologic al bănuielilor și geloziei este înlocuit cu abisul dintre crimă și pedeapsă. Daddi dezvăluie relațiile adulterine care minează stabilitatea cvartetului de prieteni nu dintr-o asumare stângace a sincerității, ca în piesa lui Marber, ci din dorința obscură de a se supune pedepsei, pentru crima pe care o săvârșise cândva. Finalul spectaculos este datorat și colaborării cu faimosul actor, Alexander Moissi, creatorul rolului principal.

Nu se știe cum este ultima piesă a lui Pirandello, scrisă în același an cu *Uriașii munților*. A fost tradusă de Stefan Zweig, iar procesul traducerii a prilejuit o

Marius STĂNESCU
Foto: Ionuț Staicu

corespondență interesantă între cei doi autori, publicată recent. Pirandello pare că își analizează cu luciditate propria vină de a fi făcut pactul profitabil cu un regim incompatibil cu valorile culturale. Mussolini i-a oferit un teatru în care să-și monteze piesele și să-și impună vedeta preferată, pe Marta Abba, pasiunea târzie a vieții lui. Regimul fascist i-a oferit subvenții, i-a făcut publicitate internațională, a susținut material turneele cu piesele lui. Pirandello s-a revanșat față de Mussolini, făcând, la rândul său, propagandă regimului fascist. „Sunt fascist pentru că sunt italian", a declarat el. A susținut public invadarea Abisiniei și a oferit guvernului italian medalia Premiului Nobel, ca participare în efortul de război. Este plauzibil ca piesa să exorcizeze tocmai această vină interiorizată de autor. În orice caz, dimensiunea metafizică a piesei i-a inspirat marelui istoric și filosof al religiilor, Rafaelle Pettazzoni, mentor și prieten al lui Mircea Eliade, un articol semnificativ.

Felul cum s-a apropiat de piesă regizorul Bocsárdi László este extrem de interesant, mai ales în comparație cu demersul lui Liviu Ciulei, din montarea Pirandello *(Șase personaje...)* de la „Bulandra". Primul este, în primul rând, un intuitiv, al doilea, mai cu seamă, un reflexiv. La Liviu Ciulei, forma spectacolului pare să fi fost pe deplin închegată, încă înainte de începerea repetițiilor. La Bocsárdi, deși controlul rațional nu lipsește, pare că ceva neașteptat stă mereu să se întâmple, ceva care ar putea schimba, în mod surprinzător, cursul reprezentației curente. Bocsárdi are un simț acut al *timing*-ului, comparabil cu cel al lui Tadeusz Kantor, care intervenea, fără jenă, pe scenă, pentru a corecta abaterile de la *tempo*-ul stabilit. Dar Bocsárdi nu urmărește atât acuratețea ritmului, cât reglajul energetic al spectacolului. El construiește acumulări de energie și stabilește momente precise, în care aceasta, ajunsă la apogeu, să treacă într-o altă formă. Problema este că, lucrând intuitiv, este dificil ca transformarea de energie să coincidă cu o răsturnare de semnificații. În cazul spectacolului cu *Nu se știe cum*, fenomenul, din fericire, se întâmplă, dar pare rezultatul unui zar norocos. Regizorul a mizat, ca și în montarea *Avarului* de la Craiova, pe scenografia spectaculoasă creată de Bartha József. Sala „George Constantin" a Teatrului „Nottara", a devenit un câmp de forțe, cu trei axe, în centrul cărora se află masa rotundă, încărcată cu veselă pretențioasă, masă gravitațională și electromagnetică, totodată, care se transformă subit în acvariu, din simbol cultural, în mediu organic, lichid. Inovația nu este nemaiîntâlnită: am văzut, în Germania, un spectacol cu *Casa de păpuși* de Ibsen, în care Nora și Helmer treceau, ca în transă, dintr-un acvariu în altul. Spectaculozitatea jocului actorului scufundat în apă impresionează, însă, în context bucureștean, excesiv, până la a abate atenția de la mesaj, deși nu este o opțiune gratuită, căci subliniază trecerea piesei din planul social în cel metafizic.

Actorii se simt bine în costumele create de Dobre Kóthay Judit. Personal, le găsesc cam banale, aș fi preferat un design mai elaborat, dar trebuie să recunosc că sunt adecvate. Marius Stănescu, în rolul contelui Daddi, face un tur de forță, și nu mă gândesc numai la starea de imersiune în acvariu. El știe să-și gestioneze energia, astfel încât să nu rămână, nici un moment, inert, chiar în absența replicii. Intonația logică a textului, controlul atent al gesturilor sunt caracteristicile unui actor lucid și inteligent. În această fază a carierei, i-ar folosi lecturile diversificate, care ar da interpretării sale mai multă densitate. Claudiu Bleonț este pasional, cu nuanțe de autoironie, în rolul ofițerului Vanzi. Face un cuplu bine asortat cu Ada Navrot, în rolul Ginevrei. Aceasta din urmă este în excelentă formă, dar pune puține nuanțe în jocul ei, oarecum monocord. Constantin Cotimanis construiește cu subtilitate rolul secundar al marchizului Respi, parodiind inspirat stilul personajelor

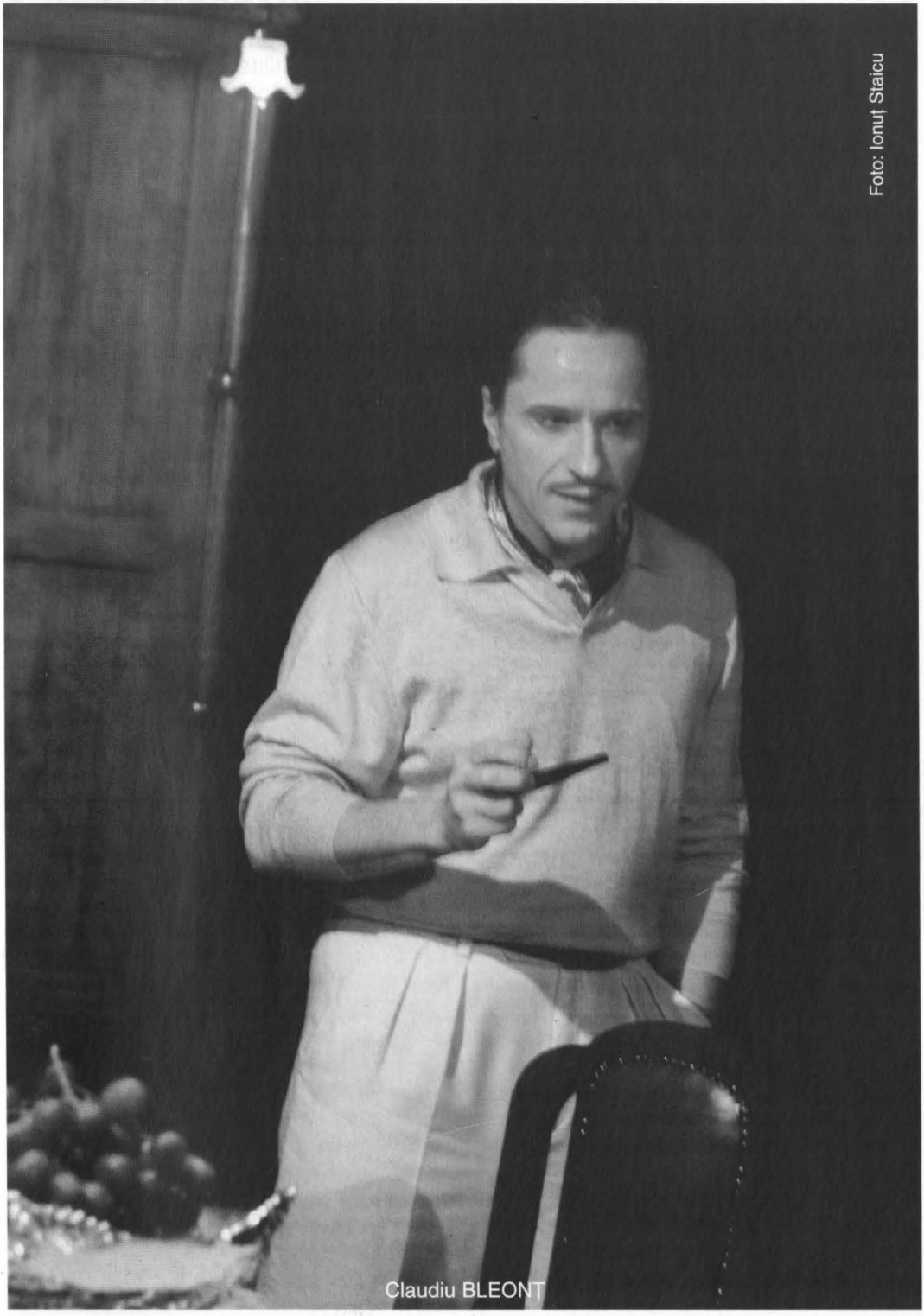


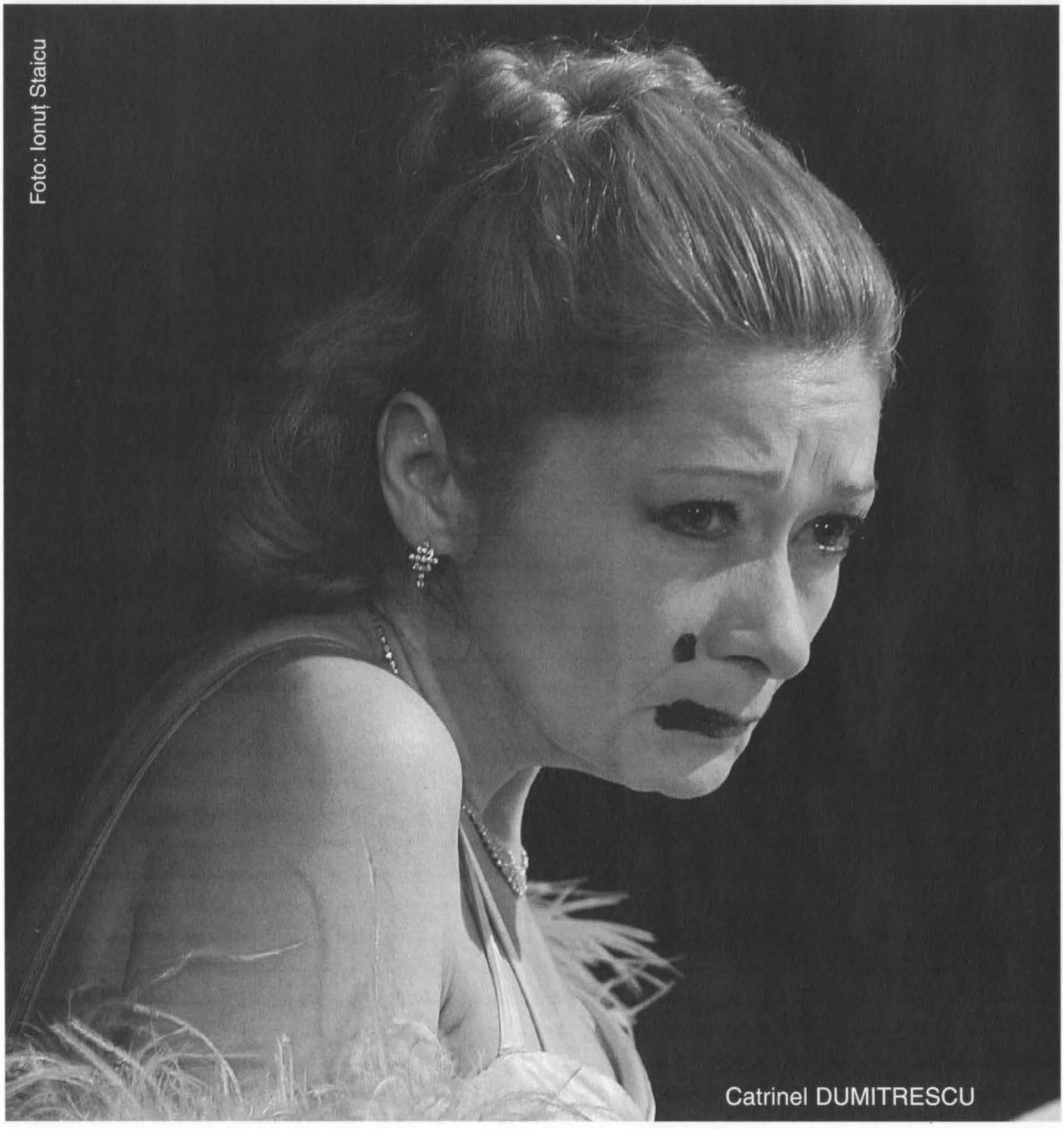
Foto: Ionuț Staicu

Claudiu BLEONT

de comedie din secolul al XVIII-lea. Este a cincea roată la căruța piesei, dar una care se învârte foarte bine. Catrinel Dumitrescu a conceput rolul contesei Daddi din tușe fine, insinuante, de fragilitate amestecată cu subtilitate. Contrastul față de interpretarea Adei Navrot dă echilibru spectacolului. Personajul pare, totuși, cam șters, pierdut printre nuanțe. Actrița vine din alt tip de teatru decât cel pirandellian.

Spectacolul de la Teatrul Nottara este un exemplu de demers energic și inspirat, prin care o piesă importantă, în loc să fie actualizată, pe baza unui concept, este reînviată, prin intuiție creatoare.

Teatrul „Nottara" – Nu se știe cum **de Luigi Pirandello. Regia: Bocsárdi László. Decorul: Bartha József. Costumele: Dobre Kóthay Judit. Distribuția: Marius Stănescu *(Romeo Daddi),* Catrinel Dumitrescu *(Bice Daddi),* Claudiu Bleonț *(Giorgio Vanzi),* Ada Navrot *(Ginevra),* Constantin Cotimanis *(Nicola Respi).* Data premierei: 23 martie 2005.**



Catrinel DUMITRESCU

Radu SLOBODEANU

A vorbi despre ceea ce nu se poate ști

„Când cineva a fost scos o dată din viață și a avut timpul și calmul necesar ca să-și pună o singură întrebare esențială cu privire la dânsa – una singură – rămâne otrăvit pentru totdeauna... Desigur, lumea continuă să existe, dar cineva a șters cu un burete, de pe lucruri, importanța lor ...“

Max Blecher – ***Inimi cicatrizate***

„Detest arta simbolică, în care reprezentarea își pierde spontaneitatea pentru a deveni un mecanism, o alegorie... care prin ea însăși nu poartă nici un adevăr, fie el fantastic ori direct, ci este făcută pentru a servi o demonstrație.“, scria Pirandello. Prin temele lor recurente, „reprezentative“ pentru revoluția marcată, la începutul veacului, de psihanaliză (și de relativitate), dar și pentru experiența familială atroce a autorului însuși (psihoza soției – o paranoia axată pe gelozie), tocmai spectacolele după piesele pirandelliene riscă să devină, azi, „demonstrative“. O demonstrație ce susține natura enigmatică a personalității în raport cu unghiurile din care este privită, ambiguitatea realului în raport cu imaginarul, greutatea pe care o capătă lucrurile doar posibile în fața faptelor întâmplate etc.

În cazul ultimei premiere de la Teatrul „Nottara“, semnată de Bocsárdi László (cu piesa autorului, *Nu se știe cum*), acest lucru este departe de a se întâmpla, în ciuda capcanei pe care ne-o întinde construcția scenică. Căci regizorul induce jocului celor cinci actori principali un ritm firesc și o relaționare atât de natural dozată, încât apropierea de ei riscă contagiunea, iar descoperirea mizei este resimțită ca primejdioasă. Această apropiere se impune și prin colocvialitatea aranjamentului scenic: spectatorii plasați în jurul unei mese rotunde, fastuos pregătite pentru ospăț. Mișcarea continuă a personajelor în jurul ei indică, în mod concret, forța centrifugă a vieții comune. Contrapunctul acestei mișcări atinge un prag de semnificație, de intensitate dincolo de surpriza în sine: vesela este îndepărtată, masa este dezvelită și descoperă un bazin (transparent) plin cu apă. Numai Contele *Romeo Daddi* (Marius Stănescu) se va plasa în *centrul* inaccesibil celorlalți, jucând ultima parte a spectacolului, scufundat.

Pentru că, întrebarea crucială a personajului Romeo Daddi este: „există iertare?“, iertare formulată scenic prin „botezul“ din final. De altfel, prima replică a contelui este *„Nu, draga mea, scopul este iertarea... Numai ca să știi și să ierți“*. Iertarea este percepută, în logica afectivă a spectacolului, ca singura posibilitate de a menține viața *(„Ca să salvez viața, cel puțin pentru voi. Viața asta a voastră, a tuturor“)*. O viață, în afara căreia a fost aruncat, în copilărie, de „păcatul originar“ al unei crime întâmplătoare (rămase nepedepsite), dar nu mai puțin apăsătoare *(„crimele adevărate nu au nevoie de tribunal“)*. O crimă comisă „nu se știe cum“, la fel ca și adulterul de care se învinuiește acum *(„bucurie a unui corp care se trezește, fremătând“)*. Însă, în acest „nu se știe cum“ își dau întâlnire și fericirea *(„fericirea e întotdeauna ceva neașteptat și teribil atunci când apare“)* și providența *(„Dumnezeu se gândește la toate, dar nu putem ști cum! El vrea acum să mă pedepsească așa...“)* dar și „răul“ mereu posibil atunci când *„totul se petrece în afara conștiinței tale“*. Tocmai de aceea intensitatea interogației asupra iertării devine punct de răscruce în logica spectacolului.

Tema incertei nebunii a lui Romeo este valorificată de regizor în registrul bufonilor clasici, shakespearieni: deplin eliberați de canoanele sociale, nebunii văd

nevăzutele, resimt (încă) ne-întâmplatele, spun „de-nerostitele", știu că există lucruri de ne-știut, cultivă adevărul despuiat de apanajul rațiunii comune, al maieuticii. O frivolitate înțeleaptă, o înțelepciune ludică: iată tonul în care Marius Stănescu creează un „bufon" cuceritor prin libertate și zâmbet, cutremurător prin amărăciune și sfâșiere lăuntrică. De altfel, el încearcă să *smulgă* pe fiecare dintre celelalte personaje din „mișcarea centrifugă", deplin exactă, introducându-l într-un fel de ritual expiatoriu. Le mânjește fețele, rând pe rând, cu o pastă colorată (roșie, neagră, verde), descoperind vizual alteritatea din ei înșiși. Și, totuși, aceștia nu pot decât să se „izbească" de ne-omenescul ce s-a strecurat prin persoana contelui. *„Tu faci un rău și știi că-l faci. Asta e ceva omenesc. Eu nu. Și Bice e ca tine, dar ea în bine... Și tu, Georgio, știi bine tot ce faci, micile greșeli, care nu sunt crime adevărate..."*

Și astfel, cu acest inedit text pirandellian, Bocsárdi László reconstruiește emoțional drama celui care a ajuns dincolo de orizontul vieții celorlalți, martor al unor realități inavuabile, „străinul" prin excelență. În final, sacrificiul său asumat suprapune baia „botezului" peste mormânt. Romeo Daddi este omorât pentru ca viața să-și poată salva meschina dar securizanta ei coerență. Măștile se șterg, masa care îl acoperă este redecorată, iar imaginea ospățului, ce are loc în tăcere, închide spectacolul.

Cu un text tradus și montat pentru pentru prima oară la noi, spectacolul *Nu se știe cum,* de la „Nottara" se constituie într-un fapt *singular* atât pentru spectatorul bucureștean de teatru, cât și pentru pasionatul de opera lui Pirandello. La invitația Teatrului „Nottara", regizorul Bocsárdi László montează pentru prima oară, cu o trupă formată din actori ai scenei bucureștene – încă o „premieră". Singularitatea acestei montări este, însă, dublată de *unicitatea* unei concepții regizorale care, prin acuitatea urmăririi emoției și a sensului scenic, poate comunica noi dimensiuni în cadrul poeticii pirandelliene, în replică deplină la însăși experiența Contelui: *„poate cea mai mare surpriză care ne așteaptă va fi aceea a existenței lucrurilor care nu erau, doar ni se părea că sunt, dar nu erau: sunete, culori. Și tot ceea ce simțeam și gândeam, totul era nimic."*

Crenguța MANEA

Nivelurile realului

Ce se găsește dincolo de un interior fastuos, o masă opulentă încărcată cu argintărie, o viață cuprinsă în niște reguli bine stabilite și ce există sub convenienețele care, odată păstrate, asigură pojghița de respectabilitate necesară cadrului social? În acest spațiu închis ca o capcană – sugestie accentuată și de distribuirea spectatorilor de jur-împrejurul spațiului de joc – se declanșează criza celor cinci personaje pirandelliene din spectacolul *Nu se știe cum* (1); triunghiul amoros este transformat de Pirandello într-un poligon tensionat diferit, în funcție de evoluția dramei.

La întîlnirea ce a urmat după seara premierei – bine venită inițiativa Teatrului „Nottara" de a crea, în colaborare cu Radio Europa FM, un spațiu de reflexivitate teatrală numit Grupul de Dialog Teatral; să sperăm că nevoia reală de comunicare din teatrul românesc va fi una nu doar manifestată ci una și susținută! – regizorul Bocsárdi László declara: „...teatrul atacă societatea și trebuie să o neliniștească". Explorarea pe direcția unui vector ce însumează componentele universului moral este comună mai multor spectacole semnate de Bocsárdi, de ar fi să amintim *Antigona*, *Romeo și Julieta*, *Avarul*. Chiar dacă acoperită de senzualitatea manifestă a realității concret-palpabile – sursă a tentației plăcerii insațiabile și de aceea amorale – există o nevoie puternică a sufletului omenesc către o lume a ordinei morale. Și scenografia elaborată de Dobre Kóthay Judit și Bartha József conduce la o astfel de interpretare; raportul acoperit/dezvăluit, opac/transparent este unul exploatat scenografic în sensul existenței mai multor niveluri ale realului care se cer descoperite și cunoscute.

O nevoie expiatoare îl face pe Contele Romeo Daddi să exclame: „Trebuie să-mi găsesc pedeapsa! Pedeapsa mea! Pedeapsa!..."; aspirația irepresibilă către ordine morală este resortul care-l împinge pe acest personaj să-și recunoască vinovăția și să dorească ispășirea: „...nu mai pot trăi fără să mint și fără să mă simt vinovat". Subtilitatea psihologică și expresivitatea poetică din monologul mărturisirii lui Daddi ca și dinamica mișcărilor de conștiință sunt susținute de Marius Stănescu cu finețe de seismograf. Această tensiune provoacă jocul pirandellian al măștilor în căutarea unei identități instabile care se sustrage aproape mereu definirii. Realitatea simbolică a imaginilor teatrale – chipurile actorilor vor căpăta prin machiaj atribute de mască – se grupează realizând sintaxa spectacolului; ritmul acestei coagulări este uneori trenant și pentru că unele dintre căutările actorilor Catrinel Dumitrescu și Claudiu Bleonț nu sunt finalizate; reține atenția energia dramatică bine susținută a Adei Navrot, prezență convingătoare în spectacol și umorul nuanțat din interpretarea lui Constantin Cotimanis.

Momentul fulgurant al intervenției unei alte realități, superioare celei în care rămîn prizonieri cei patru, este ratat – și nu întîmplător, în prima parte a montării, Daddi încearcă să se convingă și să-i convingă și pe ceilalți că „...scopul este iertarea [...]. Numai să știi și să ierți"; drept consecință, amputarea metafizică se petrece ca un botez spre iertare care cade grotesc și actorii jocului social își acceptă măștile. Masa reacoperă suprafața apei din care Contele Daddi nu se mai ridică.

Mircea GHIȚULESCU

Marchizul de Sade în haine decolorate

Viața marchizului de Sade a căpătat proporții impresionante în ultima jumătate de secol, devenind o adevărată legendă. A comentat-o, între alții, dramaturgul suedez Peter Weiss în piesa cu cel mai lung titlu din lume *(Persecuția și executarea lui Jean Paul Marat reprezentată de grupul de teatru de la ospiciul din Charenton sub conducerea domnului de Sade,* 1964), celebră după montarea lui Peter Brook și a parafrazat-o japonezul Yukio Mishima în *Madame de Sade.* O nouă poveste despre **Marchizul de Sade,** scrisă de americanul Doug Wright pentru filmul cu același titlu, a ispitit-o și pe Beatrice Rancea în spectacolul de la Teatrul Odeon. Versiunea ei se adaugă celorlalte, făcând ca mitul lui Sade să-l înlocuiască pe Don Juan, care a rămas de o naivitate clasică pe lângă amorul scelerat propovăduit de francezul închis pe viață la ospiciul din Charenton. Față de Don Juan, marchizul de Sade reprezintă progresul în materie de obiceiuri sexuale parcurs de societatea europeană începând cu secolul trecut, care a descoperit în scrierile marchizului un precursor al amorului absolut liber și al „fanteziei sexuale" pe care creștinismul o numește desfrânare. De Sade este „sex simbolul" epocii vitezei, iar Don Juan a rămas doar simbolul cavalerilor. Nici o poveste despre Sade nu va putea evita conflictul latent cu religia, marcat, în spectacolul de la Teatrul Odeon într-un final sângeros: după ce a fost pus în lanțuri și i s-a extras limba cu cleștele pentru a fi redus la tăcere, preotul ospiciului vine să-i acorde ultima împărtășanie, dar Sade se înjunghie cu crucifixul. Același, probabil, cu care o înjunghiase pe o prostituată în tinerețea sa neliterară, când încă nu devenise un mare scriitor, așa cum au tendința Doug Wright/Beatrice Rancea să-l prezinte pe mediocrul autor de literatură pornografică al lui Napoleon Bonaparte. Hainele noi ale marchizului croite în atelierul Doug Wright/Beatrice Rancea sunt serios decolorate. Aflăm cu surprindere că marchizul nu mai este acel personaj odios care practică incestul, pederastia, pedofilia, amorul în grup, tortura și chiar crima puse în slujba sexului, ci un mare scriitor ce apără libertatea de creație. Oricât am suci lucrurile – cei ce l-au citit pe Donatien de Sade știu foarte bine asta – el nu va fi niciodată important ca scriitor, ci ca ateu și reformator al moravurilor sexuale. Romanul său *Justine,* ascuns între copertele Bibliei, devine un manual de educație sexuală pentru tinerele fete care învață din el ceea ce ipocrizia religioasă și socială le ascunde. Opera lui Sade devine noua Biblie a unei noi religii: religia sexului. Acest spectacol despre Sade nu este deloc sadic, nici măcar decoltat din cale afară. Poate pentru că Florin Zamfirescu *(De Sade)* joacă mai curând un bufon shakespearian halucinat, decât un personaj terifiant. Un „bun" obsedat sexual în sensul expresiei franceze *bon sauvage:* „omul natural" care nu face nici un secret din abisurile sexuale și îi învață și pe alții să facă la fel. Sadic este doar torționarul său, *doctorul Collard* (Gelu Nițu), directorul ospiciului din Charenton, doctor mărginit și handicapat sexual pe care îl părăsește nevasta cu primul venit. În rest, toată lumea îl adoră, inclusiv abatele de Coulmier – *alter ego* catolic al lui Sade, care îl va înlocui în celula acestuia, contaminat și el de nevoia de a scrie în urma unui șoc psihic provocat de asasinarea Madeleinei de nebunii dezlănțuiți. Scena amorului imaginar post-mortem cu Madeleine este una dintre cele mai dramatice și poetice imagini ale iubirii reprimate

Florin ZAMFIRESCU

Florin ZAMFIRESCU și Dan BĂDĂRĂU

pentru tânăra servitoare și ale eșecului moralei religioase căreia a încercat să-i dea ascultare. Dan Bădărău *(Abatele Coulmier)* joacă serafic un înger căzut, preparat în același atelier de restaurare Wright/Rancea: un personaj teoretic reprezentând cea mai bună dovadă a teoriei lui Donatien de Sade privind absoluta libertate a împerecherii. Scenaristul american nu și-a propus nici o clipă restituirea fidelă a vieții și faptelor marchizului de Sade, ci a făcut din el un cavaler al libertății de exprimare. Drama lui este a omului care are ceva de spus și nu poate fi împiedicat să o facă. Când i se ia hârtia și cerneala, Sade va continua să scrie cu vin roșu pe cearșafurile aduse de virgina Madeleine. Când i se iau cearșafurile, va scrie cu sânge din buricul degetelor pe propria lenjerie. Când i se confiscă și lenjeria va dicta producțiile sale literare nebunilor din Charenton, declanșând un delir sexual colectiv, a cărui victimă va fi inocenta Madeleine, interpretată fraged și mlădios de Irina Ungureanu. După o lungă absență, Beatrice Rancea, unul dintre regizorii care au marcat teatrul românesc după 1990, se întoarce la scenă însoțită de Cătălin Botezatu (decorurile sunt create de Constantin Ciubotariu) care rezolvat cu distincție problema costumelor, fără a transforma spectacolul într-o paradă a modei așa cum s-a întâmplat cu doi ani în urmă la Teatrul Național din Iași, când Beatrice Rancea a lucrat cu Irina Schrotter costumele pentru *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare. Dar spectacolul său are sclipiri tragice pe alocuri. Oricâte accente umoristice ar avea lumea balamucului de la Charenton, spectacolul are sclipiri tragice. Dintre toate bolile nervoase care i s-au dat omului, cea sexuală este cea mai complicată. Așadar, Beatrice Rancea îl reabilitează pe marchizul de Sade chiar cu riscul de a răstălmăci scenariul lui Wright și filmul de la care a pornit, dar nu a luat în calcul o consecință logică: un Sade reabilitat nu mai interesează pe nimeni. Un Sade inocent este un nonsens.

Adrian MIHALACHE

Acuplare fără înfrânare

Marchizul de Sade n-a fost întemnițat în numele valorilor tradiționale ale *vechiului regim,* ci în semn de respect pentru drepturile omului, indiferent de naștere și condiție socială, pe cale de a se impune în Franța pre-revoluționară. De aceea, este o ironie a sorții faptul că tocmai Revoluția l-a eliberat din Bastilia, la 14 iulie 1789. Sade este un Almaviva dezlănțuit, care experimentează, în dormitor, toate posibilitățile de acuplare, așa cum un savant combină, în laborator, cele mai diferite substanțe, schimbând mereu concentrațiile. Spre deosebire, însă, de savant, care cercetează fără idei preconcepute, Sade este și un ideolog, e drept, de proastă calitate. Filosofia sa de buduoar este un anticreștinism brutal, elementar, lipsit de subtilitate. Îl interesează teritoriul imperfect cartografiat situat între plăcere, durere, respect și devoțiune. Înainte de Rimbaud, marchizul a abordat, la modul științific, dereglarea sistematică a tuturor simțurilor, inclusiv a bunului-simț. Interesul literar provine din freneticele descrieri ale ansamblurilor complexe de corpuri întrepătrunse, dar bănuim că el este stimulat și de mesajul blasfemiator, foarte prizat în anumite cercuri intelectuale. Napoleon, indiferent la religie și neinhibat de cultură, era atent la morală, așa că l-a internat pe Sade în azilul din Charenton, în ciuda numeroaselor intervenții în favoarea acestuia.

Piesa *Marchizul de Sade*, montată de Beatrice Rancea la Teatrul Odeon, este o făcătură abilă, dar falsă, a unui american, Doug Wright, care se poartă cu istoria ca Sade cu servitoarele sale: o violează fără reţineri, apoi o îmbracă în straie false. În versiunea sa, Sade este un intelectual, pe care forţele obscurantismului îl împiedică să se exprime. Parcă ar fi vorba de un disident, întemniţat de regimul comunist într-un spital psihiatric, cu regim de închisoare, unde i se iau toate instrumentele de scris. Desigur, Sade din piesă rezistă eroic, scrie cu sânge pe cearşafuri, pe haine, pe propriul său corp. Nostim este că spălătoresele îl citesc cu delicii, ceea ce este, cultural şi psihologic vorbind, total neverosimil: coafezele, ca şi fetele de la A.P.A.C.A., adoră dulcegăria, gustă picanteria, dar resping pornografia. Sade se confruntă cu un abate deschis la minte, pe care ajunge să-l convertească la propriile lui valori, deşi nu se înţelege prea bine care ar fi acestea. Apare şi un doctor autoritar şi inhibat sexual, căruia tânăra soţie, ataţată de lecturi, îi pune nenumărate coarne. Sade va fi, rând pe rând, ameninţat, persecutat, torturat, asasinat, trezind milă şi groază, ca în reţetele bine verificate.

Este a doua oară, după *Agnes, aleasa lui Dumnezeu* a lui John Pielmeier, când Teatrul Odeon face o alegere repertorială neinspirată. Ambele sunt piese bine făcute, dar lipsite de perenitate, pe care succesul le epuizează în întregime. După ce au fost jucate şi ecranizate, ele sunt epuizate. Reluarea lor pe plan local seamănă cu eroarea unui provincial naiv, care se căsătoreşte, plin de speranţe, cu o femeie din lumea mare, deflorată, uzată şi răspenetrată.

Beatrice Rancea a gândit un spectacol de mare montare, cu distribuţie numeroasă şi decor epatant. Într-adevăr, decorul lui Constantin Ciubotariu este frumos şi funcţional, dar soluţia deplasării cuştii aurite în care e închis Sade mereu înainte şi înapoi se dovedeşte, cu timpul, monotonă. Costumele lui Cătălin Botezatu sunt excelente: frumoase, somptuoase, funcţionale, inteligent adaptate, realizate cu grijă pentru detaliu. Personajul are mai mult talent decât lăsa să se creadă reputaţia lui sulfuroasă. Regizoarea s-a concentrat pe scenele de masă, ca teatrul din teatru şi mişcarea scenică a grupului de nebuni, fără să se încurce în detalii, cum ar fi diferitele stiluri de joc individual ale actorilor, pe care nu s-a îngrijit să le armonizeze. Astfel, fiecare face ce ştie şi poate mai bine. Florin Zamfirescu face un tur de forţă absolut impresionant, îşi pune toate mijloacele la bătaie şi construieşte un personaj memorabil, deşi, din scenariu, fals. Dan Bădărău este la fel de conştiincios şi de tern ca de obicei, în rolul abatelui cooperant. Gelu Niţu şi Liana Mărgineanu sunt la înălţimea aşteptărilor, fără să surprindă, însă, prin nimic. Cu totul excepţională este Jeanine Stavarache, în rolul doamnei de Sade, pe care l-a compus cu graţie, eleganţă şi atenţie la rostire, în spiritul marilor actriţe ale Naţionalului de altădată. Ea vine, parcă, din altă piesă decât partenerii săi mai tineri. Irina Ungureanu are o dezinvoltură ataşantă, dar lipsa de inhibiţii poate fi un dezavantaj, căci face mai dificilă autodepăşirea. Paula Niculiţă are graţie şi nerv, iar Relu Poalelungi reuşeşte să fie de-a dreptul seducător, ceea ce n-am remarcat de mult la tinerii absolvenţi.

Văzând acest spectacol, realizat cu mare risipă de talente necoordonate, te întrebi *cui prodest*, mai ales că, dacă trebuia neapărat abordat Sade, se putea recurge la piesa subtilă a lui Yukio Mishima.

Teatrul Odeon – Marchizul de Sade **de Doug Wright. Regia, mişcarea scenică şi ilustraţia muzicală: Beatrice Rancea. Decoruri: Constantin Ciubotariu. Costumele: Cătălin Botezatu. Distribuţia: Florin Zamfirescu *(Sade)*, Dan Bădărău *(Abatele de Coulmier)*, Gelu Niţu *(Doctorul Collard)*, Irina Ungureanu *(Madlene)*, Jeanine Stavarache *(M-me de Sade)*, Paula Niculiţă *(Simone)*, Relu Poalelungi *(Arhitectul Proulx)*, Liana Mărgineanu *(mama Madlenei)*, Ana Macovei *(Charlotte)*, Diana Gheorghian, Bianca Cristea *(călugăriţe)*. Mircea Creţu, Laurenţiu Lazăr, Gabriel Pintilei, Ionuţ Kivu, Ioan Bătinaş, Marian Lepădatu, Florin Dobrovici *(nebuni din azil)*. George Călin, Cristina Chirilă (prietenii Madlenei), Dimitrii Bogomaz *(Giton)*. Data reprezentaţiei: 24 martie 2005.**

Teatru despre teatru

Șase personaje în căutarea unui autor este piesa-emblemă a lui Luigi Pirandello. Toată lumea o cunoaște, toată lumea o prețuiește. Este o meditație asupra teatrului, interpetată, deseori, simplist. Faptul că personajele „adevărate", dintr-o piesă abandonată de autor, intervin în timpul repetiției altei piese, cerându-și „dreptul la viață", este văzut, îndeobște, ca o imixtiune a realului brut în arta dramatică. De fapt, lucrurile sunt mult mai complicate. Personajele „de hârtie", făcute din replici și didascalii, vor să existe, adică să fie jucate, în unicul mod pe care autorul l-a plănuit. Contrar oamenilor reali, ele nu se pot schimba, nu pot evolua. Teatrul este atemporal, personajele lui fiind sortite să încremenească în gest. Oreste perpetuează matricidul, Oedip își asumă incestul o dată pentru totdeauna, Hamlet problematizează fără sfârșit, Fedra i se oferă lui Hippolit în eternitate. De aceea, pentru personajele teatrale, singura șansă de existență este reprezentația, reiterată mereu. În reprezentație, însă, personajele trebuie interpretate, stilizate, de actorii profesioniști, care sunt, nu numai oglinda vremurilor noastre, ci oameni vii, supuși tranzițiilor sufletești și modificărilor de umoare. Pirandello este, el însuși, inconsecvent, atunci când face ca moartea personajului scris, o dată trecut pe scenă, să lase urme palpabile de sânge. El ne va lămuri mai bine în *Astă-seară se improvizează,* unde raportul *artă dramatică / viață adevărată* este examinat cu mai multă claritate și rigurozitate.

Șase personaje... este, deci, o meditație despre raportul dintre piesă și reprezentație, mai curând decât una despre relația dintre viață și artă, deși autorul creează, din nefericire, o relație nedorită între cele două perechi de opoziții. Pentru un regizor aflat în culmea unei cariere strălucitoare, alegerea unei asemenea

Mirela GOREA, Victor REBENGIUC, Maia MORGENSTERN, Tudor Aaron ISTODOR, Ion CARAMITRU

piese este firească, deoarece îi oferă o ocazie de autoreflecție și de autoexaminare. De aceea, montarea lui Liviu Ciulei de la Teatrul „Bulandra" (Sala Izvor) merită tot interesul.

Impresia generală este că spectacolul a fost gândit în cele mai mici amănunte, înainte ca repetițiile să înceapă. Spre deosebire de recursul la intuiție ca metodă, al lui Bocsárdi László, din spectacolul cu *Nu se știe cum* de la Teatrul „Nottara", demersul lui Liviu Ciulei este mai curând rațional, algoritmic chiar. Regizorul a conceput și scenografia ca pe o teoremă. Avem, la început, cele două panouri: unul, aparent solid, în realitate, de pânză, va cădea spectaculos, dar inofensiv, trimițând, aluziv, la teatrul ca simulare; celălalt, metalic, deschizându-se solemn, pentru a lăsa să intre personajele situate înăuntrul textului, dar în afara teatrului, este „poarta" prin care pătrunde „viața". O ștangă desparte personajele intruse de actorii-actori. Decorul creat pentru „piesa din piesă" are două momente de mare expresivitate. Primul reconstituie camera în care are loc întâlnirea deocheată dintre tată și fată. La obiecția că tapetul nu este exact acela indicat de autor, mașinistul întoarce brusc panourile, propunând o nouă variantă, nici aceea satisfăcătoare pentru „personaje". Al doilea moment, încă mai spectaculos, propune un decor de grădină în stil desuet-realist, cu voaluri pictate și perspective simulate. Când se aude focul de pistol, decorul dispare, fiind tras cu rapiditate în sus, astfel încât să se sugereze șocul realității, care alungă convenția.

Asemenea decorului, angrenajul relațiilor din piesă funcționează cu rigoarea unei teoreme matematice. Comentariul meta-teatral este expus cu claritate. O reușită majoră este modul în care actorii-actori repetă, stilizându-le, scenele jucate mai întâi expozitiv de către actorii-personaje. Victor Rebengiuc *(personajul tată)* și Ion Caramitru *(regizorul)* se echilibrează unul pe celălalt, într-o elegantă dialectică a ideilor. Maia Morgenstern, în rolul personajului-fiică, recurge la un cabotinism afișat, care o face să distoneze cu stilul general. El este însă motivat: neprofesioniștii, când joacă, se iau în serios, își „trăiesc" rolul, nu îl întruchipează. În economia piesei, unele personaje beneficiază, fiecare, de câte un moment–două în care să arate tot ce pot. Camelia Maxim, Dana Dogaru, Mirela Gorea, Dan Aștilean au astfel clipele lor de strălucire, spre fericirea unui public care, pe unii dintre ei, nu i-a mai aplaudat demult. Anca Sigărtău se implică în mod energic și inteligent în rolul actriței dornice să se remarce. Cu alte personaje, autorul a fost mai zgârcit, lăsându-le în fundal. Actorii se străduie să dea și acestor roluri culoare și vivacitate, iar Julieta Strâmbeanu Weigel și Teodor Danetti reușesc foarte bine. Anca Androne, Marius Capotă, Marius Chivu și Valentin Popescu sunt însă mai șterși, rămânând în penumbră. Mihai Bisericanu recurge la o mimică extrem de mobilă, doar-doar va atrage atenția publicului și asupra lui. Interpretarea lui Tudor Aaron Istodor este mult sub nivelul cerut de un asemenea spectacol. Este un risc să ieși în lume prea devreme, când nu ai acumulat destul, iar tânărul n-a fost bine sfătuit când a acceptat un rol care-l depășește vizibil.

În ciuda inteligenței și acurateței cu care este condus spectacolul, el pare opintit, înaintând cu frâna de mână trasă. Nu este vorba de inadvertențe de ritm, nici de tempo. Ai impresia că un ochi vigilent supraveghează totul, cenzurând elanurile și interzicând spontaneitatea. Supraeul domnește cu autoritate. Spectacolul a fost, probabil, conceput mental până la cele mai mici detalii, apoi implementat pe scenă. El nu s-a născut dintr-o adevărată relație de sinergie în cadrul echipei. Pirandello afirma că detestă arta simbolică, în care reprezentarea își pierde mișcarea spontană, devenind o alegorie mecanică. „Este un efort

zadarnic să dai un sens alegoric unui spectacol", spunea el, „deoarece în acest caz ai avea de-a face cu o fabulă. Or, fabula nu conține adevărul viu, nici ca enunț, nici ca fantasmă. Ai de-a face doar cu demonstrația impecabilă a unui adevăr de necontestat". Demonstrația impecabilă, logică și clară este trăsătura caracteristică a acestui spectacol, care-l slujește pe Pirandello în *litera,* nu în *spiritul* lui. Teatrul viu se află în altă parte, anume în zona care separă posibilul de probabil.

Teatrul „Bulandra" – Șase personaje în căutarea unui autor **de Luigi Pirandello. Regia și decorul: Liviu Ciulei. Costume: Smaranda Brănescu. Distribuția: Victor Rebengiuc, Maia Morgenstern, Ion Caramitru, Camelia Maxim, Dan Aștilean, Dana Dogaru, Mirela Gorea, Anca Androne, Anca Sigartău, Marius Capotă, Valentin Popescu, Mihai Bisericanu, Julieta Strâmbeanu Weigel, Teodor Danetti, Marius Chivu, Tudor Aaron Istodor. Data reprezentației: 2 aprilie 2005.**

Cristina MODREANU

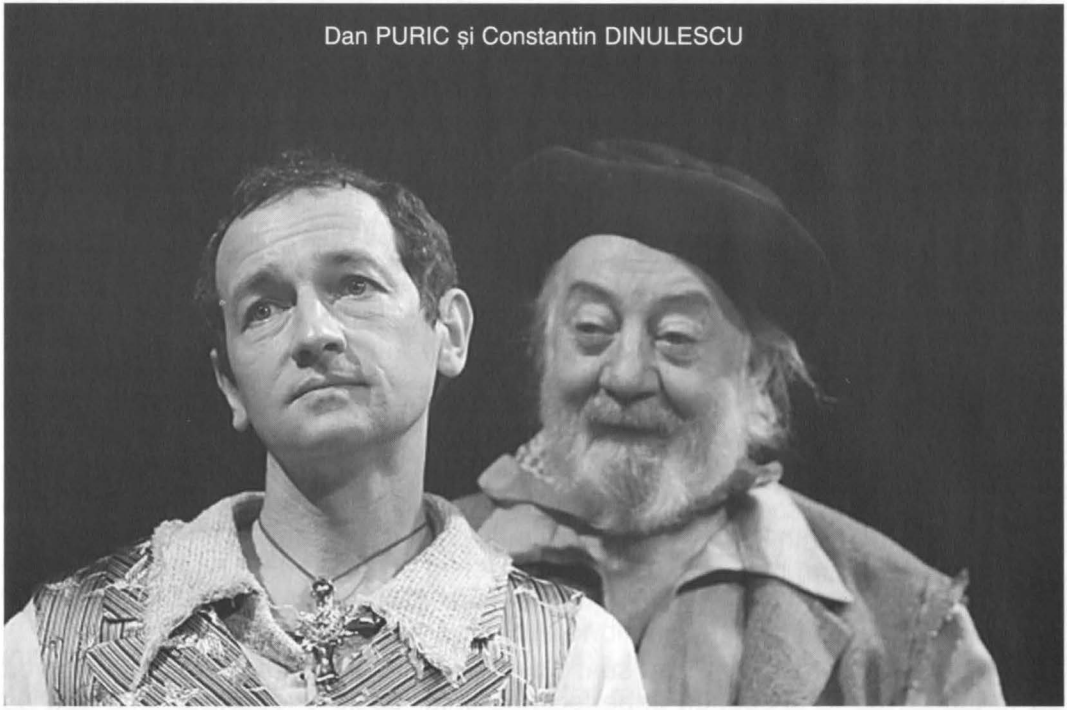
„Don Quijote" – pericolul rețetei

Florile care cresc în pustiu sunt un miracol prin simpla lor existență, e greu să le judeci, să le descoperi imperfecțiuni, chiar acolo unde ele există. Așa se întâmplă cu cel mai recent spectacol al Teatrului Național din București, teatru ce traversează o perioadă de mare secetă, în așteptarea unei noi conduceri.

Premiera cu **Don Quijote** de Cervantes, realizată în colaborare cu Institutul Cervantes la București, în anul centenarului celebrului scriitor, este un eveniment cultural. Nimic mai inspirat decât ideea de a încredința aducerea în scenă a celui mai cunoscut personaj literar al lumii unui artist neconvențional, el însuși un luptător cu morile de vânt estetice, cum este Dan Puric. Încredințându-i această sarcină, Ioana Zlotescu, directoarea Institutului Cervantes, face o declarație de aderare la un tip de teatru cultivat cu consecvență, mult timp la marginea câmpului artistic „oficial" de la noi, de un actor-regizor-coregraf căruia nu i s-a putut încă lipi – din păcate sau din fericire – nici o etichetă.

Din păcate, fiindcă întârzierea unei recunoașteri teoretice a contribuției unui artist, care și-a cucerit o incontestabilă popularitate, poate provoca distrugerea unui echilibru creativ și așa atins cu greu. Din fericire, pentru că în lipsa unei identificări, a unei cuantificări și clasificări, valoarea rămâne într-o stare de continuă perfecționare, într-o benefică, permanentă, căutare.

Cu fenomenul Dan Puric, fiindcă e vorba aici de un fenomen, ambele variante sunt valabile. Artistul continuă să caute, dar pare să se fi împiedicat în propria rețetă, care funcționează, dar nu mai surprinde ca altădată. Înlocuirea echipei cu care a lucrat până acum la spectacolele *Made in România*, *Costumele*, *Hic sunt leones*, alcătuită din tineri actori ce atinseseră un nivel de performanță greu de egalat, se vede în *Don Quijote*, și nu într-un fel care să avantajeze spectacolul. Deși tinerii actori în devenire antrenați de Puric timp de cîteva luni și-au însușit bună parte din „trucurile" pantomimei, folosite apoi de regizor în construirea de imagini pline de sens, lipsa lor de coordonare și de condiție fizică, necesare pentru



Dan PURIC și Constantin DINULESCU

ca efortul – ce-i drept, considerabil – să nu fie vizibil pentru spectator, nu pot fi ascunse.

Sunt memorabile doar scenele în care creatorul apare singur, un Don Quijote visând, luptându-se cu tot felul de fantasme, ca un adevărat samurai, sau zbătându-se în cămașa de forță în care a fost închis de cei ce nu-i înțeleg misiunea în lume, în fine crucificat, asemeni lui Christ, o comparație ce poate fi abia acum făcută, când ne-am eliberat și noi de viziuni impuse. Răzbate spre public textura gândului creatorului acestui spectacol, care a plecat, în interpretarea sa, de la noua traducere a cărții, semnată de Sorin Mărculescu, consfințită de finalul în care Don Quijote dispare în podul scenei, ridicat pe o cruce, asemeni lui Iisus, după ce a trecut, asemeni Lui, prin suferințele provocate de neînțelegerea celor din jur. Dar restul spectacolului nu se ridică la înălțimea acestui final, inconsecvențele, neputințele unora dintre cei distribuiți și, mai ales, lipsa unei minime dramaturgii (nu a cuvântului, el nu a lipsit niciodată din spectacolele lui Dan Puric, ci a poveștii, fie ea și sub formă de nucleu), reducând din impactul spectacolului.

Am avut, urmărind spectacolul, senzația dureroasă că, din nou, i s-au dat artistului prea multe poveri de dus, chiar dacă el are acum posibilitatea de a alege, și m-am temut că fragilitatea lui, altfel o puternică sursă de expresivitate pe scenă, îl va îngenunchea de data asta. Tipul de spectacol inventat de Puric nu este valabil decât în echipă, și nu orice echipă, ci una care să funcționeze la unison, ca un mecanism perfect. Chiar dacă nu e vorba de un spectacol ratat, în adevăratul sens al cuvântului, cred că **Don Quijote** atrage atenția asupra nevoii de regândire a unei formule care, extrem de generoasă inițial, poate deveni, la un moment dat, din lipsa energiei care să o susțină, o fundătură artistică.

Nicolae PRELIPCEANU

Un alt Afrim

Cei pe care i-au oripilat montările lui Radu Afrim sunt răzbunați: regizorul, încă tânăr și – fără „încă" – nonconformist, este prezent pe scena mare de la „Nottara" cu un spectacol mai rezervat din punctul de vedere al libertăților regizorale. *Cheek to cheek* de Jonas Gardell, prozator și dramaturg suedez, e o piesă despre îmbătrânire și despre ratare. Întâlnirea celor două grupuri de personaje n-ar putea avea loc fără un anunț matrimonial, un fel de ajutor al destinului. Pentru că ratații și prea bătrânii noștri fac parte din lumi diferite, cea a *show-biz*-ului și cea a oamenilor obișnuiți. Din această din urmă zonă, personajul *Margareta* (strașnic interpretată de Emilia Dobrin), antreprenor de pompe funebre, își caută sufletul-pereche, sau măcar trupul, puțin cam târziu. Îl găsește, totuși, pe actorul ratat, ajuns de la *Richard III* într-un cabaret, *Ragnar Rönn* (un convingător, până la un punct, Constantin Cojocaru). Piesa nu mi s-a părut din cale-afară de ingenioasă, mai ales relația pompe funebre – situația în care se găsesc mulți dintre actanții piesei fiind una previzibilă sau, în orice caz, nu cine știe ce surprinzătoare. Or, după cum știm de-acasă, spectatorul vrea să fie surprins. Radu Afrim încearcă să aducă surpriza prin accentuarea unor momente sau fraze, în scopul menținerii atenției treze din partea publicului.

Somnul nu te cuprinde la acest spectacol, dar devii mai atent la jocul actorilor decât la desfășurarea povestirii dramatice, care e cam dezlânată. Ioana Calotă se zbate, ca de obicei, și intră din planul secund al rolului său în prima parte a atenției cetățeanului din stal, ca să nu mai vorbim de tânărul Alin Teglaș, *chelnerul*-Amor, căruia în final regizorul îi atașează două aripi constând în două coroane funerare. Și asta după ce fuseserăm inițiați în teoria coșciugelor – care sunt mai comode, mai confortabile – într-un trist haz de eternul necaz al fiecăruia, că-i tânăr, că-i bătrân.

Cabotinul *Ragnar Rönn* își deplânge, o clipă, soarta, alături de vechea sa companioană de scenă și, poate, de pat, *Angela* (Victoria Cociaș, într-o apariție mobilă de la beție la senzualitate și la tristețea care o/te împietrește), dar el n-a fost, în fond, toată viața, altceva decât un imitator al unor mari cântărețe, apărând acum, în final, într-o foarte echivocă deghizare feminină, care-l face și mai respingător. Dialogurile sunt crude, personajele care vorbesc (chelnerul tace) spun ce le trece prin cap, fără a se gândi înainte la vreun cod al bunelor maniere, ceea ce, în sfârșit, ni-l aduce în minte pe Radu Afrim din alte spectacole ale sale. Acesta a accentuat mai mult latura poetică a situațiilor din piesă decât pe aceea dramatică, ciocnirea dintre *Margareta* și *Ragnar* căpătând parcă o surdină deloc tandră, mai mult politicoasă. Există, desigur, o poezie a finalurilor, mai ales pentru cei din afara acestora. Puțini sunt aceia care să o simtă din interior, să o suporte chiar, iar *Ragnar* nu se numără printre ei, încercările sale de a evada în lumea clienților *Margaretei* dând greș de câteva ori, dar reușind în final. Există pe alocuri, foarte subtil creată de regizor, o atmosferă ireală, fantastică, de parcă lumea din fața ochilor tăi ar face brusc

Constantin COJOCARU și Emilia DOBRIN.

Foto: Florin Biolan

o baie de irealitate, oarecum apropiată de maniera expresionistă germanică, nordică în general. Personaje mai puțin conturate, *fata* interpretată de Gabriela Chișu și regizorul de la cabaretul unde dă chix Ragnar, *Hakan* (interpretat de Gabriel Răuță) își salvează, totuși, funcția din spectacol; iar asistenta *Margaretei*, în persoana Crenguței Hariton, este foarte exact conturată și se reține. Dar poate personajul cel mai proeminent al spectacolului este *Margareta*, excelent interpretată de Emilia Dobrin, foarte veridică în stările sale de confuzie și renunțare la orice orgoliu, ca și în momentele, rare, de revoltă. Linia clară de unire între multele scene aparent disparate din piesă/spectacol o trage cu mult aplomb Alin Teglaș, mai mult mim decât actor vorbitor, ceea ce îl face mai convingător, poate, prin contrast cu vorbitul și cântatul celorlalți. Scenografia Alinei Herescu păstrează cele două planuri ale vieții personajelor, cel public și cel privat, casnic, separate, dar personajele feminine trec dintr-unul în altul cu fervoare și nonșalanță, nepăsătoare la convenienețe într-o lume care, oricum, e disperată, se prăbușește. În ratare și neputințele bătrâneții.

De la tragediile ibseniene, întunecate pe tot parcursul, ce drum, la această farsă macabră, la a cărei reprezentare chiar poți să râzi pe alocuri!

Spectacolul e mai puțin inovator, cum spuneam, decât altele ale lui Radu Afrim, câștigând însă, astfel, în poezie, reflexivitate.

Teatrul „Nottara" – Cheek to cheek **de Jonas Gardell. Traducerea din limba suedeză: Carmen Vioreanu. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Alina Herescu. Muzică originală și sound-design: Vlaicu Golcea. Cu: Emilia Dobrin, Constantin Cojocaru, Victoria Cociaș, Crenguța Hariton, Gabriela Crișu, Ioana Calotă, Gabriel Răuță, Alin Teglaș. Data premierei: 14 mai 2005.**

Antoaneta IORDACHE

Obiectiv vorbind...

...abia după ce vezi spectacolul înțelegi de ce are atât de puțin public, în unele seri. Nu poți să nu te întrebi cum se face, în ce zonă a culiselor se face selecția repertorială. Îți pui întrebarea asta, nu pe un ton grav – ce nu s-ar potrivi textuleţului cu titlu din gastronomia întâmplătoare a cartierelor citadine înțesate: *Pește cu mazăre*. Tonul nu poate fi decât nedumerit. Două mari actrițe: Olga Tudorache și Tamara Crețulescu sunt antrenate în montare, încercând să dea o șansă unui palid bruion dramaturgic. Într-un spectacol ce, datorită interpretelor, capătă din când în când culoare – luată din spectrul bogat al actrițelor. Se consumă multă energie scenică specială în conturarea relației dintre „mamă" și „fiică" din vorbirea aceasta în replici propusă, ridicată pe afiș – probabil sub imperiul unei emotivități generoase, încrezătoare în capacitatea distribuției de a suplini lipsa de articulație a piesei – lansate pe piață grăbit de Theatrum Mundi. Strict pe relația jucată, și mai la începutul câtorva discuții (secvențial-repetitive) dintre cele două femei, povestea pare să-și caute înfățișarea – să zic: pe terenul explorării unui caz familial, prin dezvăluirea progresivă a unor fragmente de existență păstrate „în sertarul memoriei"... În principiu, premisa e valabilă; problema apare imediat, însă, și ține de firava construcție a textului ce, abia puncteză pe firul demersului posibil „un nod", că ni-l și „destramă" – încât rămânem „fără legătură" la... teren. Grozav de subțirel plonjeul în psihologia personajelor. Probabil, tocmai de aceea nu evoluează situația dramatică (doar se acumulează date noi, care – în genere – în viață, pot crește până la maximum tensiunea înfruntărilor de familie). Tot ce se poate exploata a descoperit distribuția, adică „tot puținul" lucrării autoarei. Sunt și câteva referințe de „atac politic", pe undeva pe la mijlocul „peștișorului...", de efectul unui – vai-și-amar de bombardament – cu „...bobițe de mazăre". Se simte parcă și tentativa de pliere a autoarei la valurile „de ultimă oră", dar, dat fiind rezultatul, deocamdată chiar nu se poate risca o aprecire privind incidența la fenomen. Lucrurile se încheie... vag. Spectacolul are, în cele din urmă, o miză restrânsă la distribuție. Două actrițe excepționale, într-o producție episodică.

Theatrum Mundi – Pește cu mazăre **de Ana Maria Bamberger. Regia: Olga Tudorache. Scenografia: Valeriu Panait. Cu: Olga Tudorache și Tamara Crețulescu. Data premierei: 11 octombrie 2004.**

Marinela ȚEPUȘ

Statuete de Tanagra

În anii din urmă, după ce teatrele bucureștene s-au umplut ochi, mulți absolvenți ai facultăților de teatru (specializarea: Actorie) au încercat să-și ia destinul în propriile mâini, înființând companii private. Unele au pornit în forță,

dispărând după două-trei premiere, altele au continuat să existe, prezentând, din când în când, cât o producție nouă. Puține au rezistat, având o activitate constantă, devenind efectiv parte din peisajul teatral românesc.

Trei actrițe talentate și curajoase încearcă, de la o vreme, să-și facă loc, în păienjenișul nesigur al inițiativelor particulare, însă nu cu spectacole de teatru, ci cu unele de dans. De step. Dar nu cu orice fel de step. De pildă, în reprezentația pe care am văzut-o eu, pe scena ARCUB-ului, intitulată *Step 100%*, se nășteau mici povestioare, care de care mai nostime, mai pline de gingășie, în vâltoarea pașilor de dans. După modelul filmului mut, artistele alcătuiau scenarii savuroase, care păreau că iau ființă chiar sub ochii noștri. Deși nimic nu era improvizat sau lăsat la voia întâmplării, ci realizat – totul – cu trudă și infinită migală, spectacolul are gustul șampaniei. Te relaxează. Cu câteva rame mari, dreptunghiulare, acoperite de o pânză ușoară, bej, din cadrul cărora (sau de după care) apar personajele – și de care sunt agățate câteva elemente de costum: boa-uri, „contururi" de fracuri (fixate pe sârmă), jobenuri, pălării de damă; Claudia Negroiu, Iuliana Asproiu și Dana Porlogea ne încântă vreme de vreun ceas, cu mișcări teatral-coregrafice. Demersul lor, repet, nu este exclusiv unul coregrafic. Priviri candide, lascive, provocatoare, zâmbete cochete, triste, tandre, vesele, resemnate însoțesc fiecare gest, fiecare pas, într-un fascinant joc acompaniat de o muzică bine aleasă, potrivită fiecărei scene.

Actrița-coregrafă Claudia Negroiu, inițiatoarea și susținătoarea acestui proiect, nu vrea să se oprească aici. Gândurile ei merg mai departe, încercând să-și țină compania pe linia de plutire, realizând și alte producții. Îi dorim, din tot sufletul, succes!

ARCUB și Compania GESTUAL ART – *Step 100%*, scenariul, regia și coregrafia momentelor de step: Claudia Negroiu. Coregrafia momentelor de dans: Beatrice Enea. Costumele și accesoriile: Răzvan Vasilescu. Compoziție plastică: Aurel Pătrașcu. Cu: Claudia Negroiu, Iuliana Asproiu, Dana Porlogea.

Alina MANG

Orfeu și imaginile descompuse

Mitul lui Orfeu, texte semnate de Gellu Naum, multă mișcare scenică, muzică, proiecții, păpuși și măști – toate sunt ingredientele unui spectacol, producție a Studioului Toaca în parteneriat cu Teatrul Foarte Mic: *Orfeu sau cum să te dezbraci de pene*. Combinare interesantă de elemente, care doar prin simpla lor enumerare poate stârni interesul potențialului spectator dornic să vadă cum se regăsesc și se reunesc acestea într-un spectacol de teatru. Însă, pe parcursul acestuia, succesiunea rapidă a imaginilor și permanenta alternare sau chiar suprapunere de planuri derutează. Pe scenă are loc un joc continuu și simultan al actorilor între ei, al imaginilor proiectate între ele, al actorilor cu imaginile proiectate – fie pe un ecran, fie pe corpurile interpreților –, al măștilor, păpușilor, umbrelor. Se creează un limbaj puternic vizual care compune

Dana TAPALAGĂ şi Adrian CIGLENEAN

povestea lui Orfeu și a iubitei sale Euridice și care „vorbește" în general despre dragoste și puterea acesteia de a crea (sau, în lipsă, distruge) armonia cosmică. Patru actori formează două cupluri de personaje: *Orfeu* (Adrian Ciglenean) și *Euridice* (Liliana Gavrilescu), *Hades* (Iulian Bălțătescu) și *Persefona* (Dana Tapalagă). Ei se află tot timpul pe scenă. Primii doi întruchipează mitul fără cuvinte, doar din gesturi, priviri, mișcări, uneori lenește, tandre, alteori bruște și agitate; ceilalți doi le susțin jocul, îi acompaniază – vorbesc despre dragoste recitând fragmente din scrierile lui Gellu Naum (*Zenobia, Cu sentimentele mele de pasăre, Heraclit, Copacul-animal, Nigredo, Secretele golului și ale plinului, Iubire imensă, Leul verde Pelican nesigur, Mult mai bine, Câteodată, Șarpele exploziv*), selectează – la vedere – cu ajutorul unui computer bucățile muzicale (compuse de Alexander Bălănescu). Te fură tentația de a urmări doar unul dintre planuri. Dacă te lași prins și te concentrezi asupra relației dintre personajul Danei Tapalagă și cel al lui Iulian Bălțătescu, de exemplu, și asupra textelor lui Gellu Naum, sau asupra proiecțiilor grafice în sine, riști să scapi firul poveștii, să te pierzi în hățișul imaginilor și să nu mai recunoști întregul. Unitatea și armonizarea formelor de expresie folosite de Nona Ciobanu (regizoarea spectacolului) nu este punctul forte al reprezentației. Cheia în care aceasta ar putea fi „citită" este tocmai să nu încerci să o „citești", ci să te lași purtat de imaginile care se construiesc în jurul lui Orfeu și al lui Euridice și le spun singure povestea. Sunt momente foarte frumoase, datorate interpretării celor doi actori – Liliana Gavrilescu și Adrian Ciglenean –, mobilității expresive ale mișcărilor celei dintâi, dar și forței unora dintre proiecțiile grafice. De pildă, jocul dragostei dintre Orfeu și Euridice este dublat de proiectarea în fundal, pe un panou, a fețelor celor doi care se descompun în fragmente mici, care apoi se combină din nou, recreând chipul unuia cu elemente împrumutate din înfățișarea celuilalt. De asemenea, trecerea lui Euridice în tărâmul morții (mușcată de un șarpe, conform istoriei mitice), în spatele panoului amintit mai sus, condusă și împinsă de un șarpe creat cu ajutorul graficii computerizate este un alt moment care emoționează și pe care îl reții. Și mai sunt încă multe astfel de exemple, dar *Orfeu sau cum să te dezbraci de pene* este un spectacol greu de povestit și nu tocmai ușor de urmărit, fiind construit prin asocieri neașteptate între cuvânt, imagine, muzică. Cine reușește să se prindă în jocul lor este câștigat, cine nu...

Studioul Toaca în parteneriat cu Teatrul Foarte Mic – Orfeu sau cum să te dezbraci de pene. **Concept și regie: Nona Ciobanu. Texte de Gellu Naum. Muzica: Alexander Bălănescu. Light design, proiecții, grafică: Iulian Bălțătescu. Costume: Adeline Pater. Păpuși și măști: Liliana Gavrilescu, Viorel Pater. În distribuție: Dana Tapalagă, Liliana Gavrilescu, Adrian Ciglenean, Iulian Bălțătescu. Data premierei: 15 aprilie 2005.**

Râsul cui?

La Teatrul de Comedie te aștepți cel mai adesea să asiști la o comedie. În ce măsură putem acum, după 15 ani, să privim zâmbind (și o spun cu indulgență) în urmă, la acea „epocă" presupus trecută, este discutabil. Cu atât

Tamara BUCIUCEANU-BOTEZ

mai mult cu cât subiectul piesei *Nepotu'* ne aruncă în trecut de pe poziţiile prezentului, unul plin de „foşti" care dacă nu sunt la Senat, „înseamnă că au murit" după cum afirmă unul dintre personaje. Din păcate, realitatea cotidiană, comentată de toate mijloacele mass-media, nu infirmă întru totul acest fapt. Aducerea lui în discuţie într-un spectacol de teatru, arătarea cu degetul a unor feţe ale vieţii noastre, rămase hâde, nu-i poate amuza nici măcar pe cei (sau mai ales pe cei) care au crescut sau s-au maturizat în noua „epocă", cea postcomunistă. Şi totuşi... Poate tocmai la teatru cei aflaţi în sala de spectacol au ocazia să privească oarecum detaşat şi cu ironie ridiculizarea acestor aspecte, care altfel, comentate – în presă, la televiziune – sau nu, dar care circulă la nivel de „zvon" public, nu pot decât să le provoace grimasa unui surâs. Poate tocmai la teatru amintirile dureroase sau realităţile triste, tratate cu mijloacele artei, reuşesc să smulgă spectatorilor un zâmbet.

Personajul central al piesei *Nepotu'* nu este cel care îi dă titlul, ci mătuşa acestuia, „mama" care l-a înfiat şi crescut. Fosta activistă, Floarea Plătici, trăieşte acum într-o casă retrocedată, îşi inundă în mod intenţionat vecinii, respectiv, pe proprietara clădirii, îşi păstrează încă, bine puse într-un sertar, celebrele „cocuri" (de vizită, de congres etc.) pentru că nu se ştie... poate va mai avea nevoie de ele, poartă discuţii telefonice, cu un alt „fost", raportându-i în continuare date false şi umflate din economie doar pentru a-i întreţine iluzia. Textul lui Adrian Lustig, fără pretenţii, spune lucrurilor pe nume, simplu şi firesc, îi oferă Tamarei Buciuceanu un moment de recital, fiind construit parcă anume pentru ea. Acele scene care şchioapătă pe alocuri, din cauza construcţiei dramatice, sunt copleşite de hazul şi talentul unei actriţe plină de temperament, care a ştiut să dozeze însă jocul stărilor „reale" ale personajului său, dar şi ale celor „jucate" de Floarea Plătici. Decorul semnat de Anca Marcu invită publicul în apartamentul tovarăşei Plătici, unde este aşteptat nepotul acesteia, „fiul" fugit în America imediat după '89, acuzat de „mamă" că nu a fost capabil să înţeleagă beneficiile pe care i le-ar fi adus „regimul". La întoarcere, bolnav de SIDA, descoperă în ţară o lume plină de „foşti". Nu e o surpriză şi, oricum, îl interesează prea puţin. Şerban Pavlu (care şi-a convins publicul de maturitatea sa artistică în spectacolele de la Teatrul „Bulandra", de la ACT şi Green Hours) pe de o parte şi Tamara Buciuceanu pe de alta prezintă scenic două existenţe asumate, cu libertăţile lor diferit înţelese de fiecare. Nici unul dintre protagonişti nu-şi face de fapt vreun proces de conştiinţă. Nici spectacolul, construit pe schema comediei de Horaţiu Mălăele, nu încearcă un proces al epocii „foştilor" sau al zilelor noastre, poate tocmai de aceea mai stârneşte hohote de râs. Cu toate acestea, cel mai adesea, râsul nu este unul plin, degajat, ci din contră unul crispat. Pentru că, deşi nu face o analiză tranşantă, *Nepotu'* ne arată că nu este uşor nici să rosteşti doar, zâmbind, adevăruri dureroase. Şi, totuşi, *Nepotu'* ne invită să râdem. Dar e râsul cui?

Teatrul de Comedie – Nepotu' **de Adrian Lustig. Regia: Horaţiu Mălăele. Decorul: Anca Marcu. Costumele: Adriana Popa. Comentariul muzical: George Marcu. În distribuţie: Tamara Buciuceanu-Botez şi Şerban Pavlu. Coproducător: Fundaţia „Teatru Contemporan".**

Mircea GHIȚULESCU

„Scaunele" cu decor de voci

Nu știm să se fi scris o rugăciune mai fierbinte către Dumnezeu decât **Scaunele,** celebrele scaune adunate în viziunea lui Eugen Ionesco din drama cu același titlu. Doi bătrâni își trăiesc ultimele clipe ale existenței ratate organizând o reuniune planetară, la care ar trebui să se rostească ultimul mesaj al lui Dumnezeu către omenire, dar Mesagerul lui Dumnezeu, îndelung așteptat, este un Orator mut. *Scaunele* este un text literar de care toată lumea are nevoie, de vreme ce se joacă la Timișoara în regia lui Victor Ioan Frunză, La București „Bulandra" în regia lui Felix Alexa, și, tot la București, din inițiativa Fundației ATAC, la Teatrul Național. Pe cel din urmă l-a pus în scenă Chris Simion în așa fel încât să nu semene deloc cu celelalte două, și, după câte știm, cu nici o altă versiune de până acum a celebrei drame ionesciene. Asistăm la o lectură aprofundată a textului care pune lumea lui Eugen Ionesco în contact cu lumea teatrului de marionete și a pantomimei, ceea ce spune ceva esențial despre personajele ionesciene, despre îndepărtarea lor maximă de omul real, despre procesul nostru de transformare în mecanisme dezarticulate prin practica vieții. Aceeași intuiție o avea Tompa Gábor într-una dintre cele mai bune înscenări cu *Cântăreața cheală* de la Teatrul Maghiar din Cluj, acum mai bine de un deceniu. În uvertura spectacolului, erau două vitrine cu păpuși de jucărie care ne preveneau asupra păpușilor-actori ce urmau să rostească acțiunea piesei. Actorii erau prefăcuți în păpuși cu arc iar, în final, „arcul" era întins din nou, iar actorii reluau textul de la coadă la cap într-un ritm amețitor și ininteligibil.

Și la Chris Simion există o uvertură cu păpuși dar actorii vii nu mai se prefac în păpuși, mecanice, ci în oameni care tac și imită viața, nu o trăiesc cu adevărat, iar această idee, pe care o credem perfect ionesciană, nu se poate realiza decât prin pantomimă. Recitalul de pantomimă, dans și mișcare pe care ni-l oferă Adriana Trandafir *(Bătrâna Semiramis)* acompaniată de Mihai Rezuș *(Soțul)* pune în valoare un mod nou de a înțelege personajele ionesciane în ce au ele mai important de comunicat: extragerea din viața reală. Scaunele nu mai sunt nici ele scaune, ci imitație de scaune, mici scaune suspendate în plafon, idee cu care, probabil, Ionesco nu ar fi fost de acord, pentru că el insistă asupra invaziei de materie în locuința celor doi bătrâni și este foarte scrupulos cu numărul și configurația scaunelor în scenă. Dar efectul cel mai original al pantomimei este tăcerea ei. Vocile actorilor sunt înregistrate (actorii au mari performanțe în acest dificil efect de postsincron pe care mizează spectacolul) și par că tac vorbind în același timp. Vocile înregistrate au devenit un decor de voci într-un spectacol complet lipsit de decor. Din acest motiv ar mai fi de reflectat dacă mai era necesară cantitatea enormă de muzică ce acompaniază spectacolul, care poate fi înlocuită de un singur refren muzical bine ales și obsesiv. Dar și așa, vocea umană a devenit pentru cei doi bătrâni doar o amintire a umanității lor. Surpriza finală este apariția Oratorului mut care nu este invizibil, ci micșorat. Gabriel Fătu este transformat într-un pitic de coșmar, în fundal, care rostește sunete guturale ca o

bandă de magnetofon stricată, imagine, şi aceasta, a amintirilor noastre despre Dumnezeu şi nu a lui Dumnezeu însuşi. Ne lipseşte, totuşi, mediul acvatic, insula cu clipocitul rău prevestitor al valurilor din piesa lui Eugen Ionescu. Nu acesta era, oare, refrenul sonor de care vorbeam? Oricum, ceea ce rămâne este acest bun-rămas al celor două personaje. Un rămas-bun de la o lume în care totul este eşec , în care Omul, creaţia divină se stinge aşteptând zadarnic Bunavestire care să explice rostul lui pe Pământ. Chris Simion citeşte mult, scrie bine şi, paradoxal, îi place să vadă exact ceea ce citeşte, motiv pentru care a devenit coordonator de spectacole. A preferat, un timp, să dramatizeze romane franţuzeşti (Pascal Brukner, *Copilul divin)* şi eseurile lui Aureliu Manea într-un spectacol „pirandellian", intitulat, insolent prin banalitate, *Un spectacol de teatru.* Nimeni nu a vorbit de rău despre acea repetiţie, comică şi tragică în acelaşi timp, creată de Chris Simion. Ceea ce înseamnă, în general, că spectacolul este foarte bun. Nu ştii, la rece, dacă este Chris Simion sau Adriana Trandafir, Gabriel Fătu sau Mihai Rezuş cei ce îşi pun amprenta asupra acestui spectacol şi asta este foarte bine, pentru că toate artele sunt egoiste în afara teatrului, unde creaţia comună este mai importantă decât splendida afirmare a eului.

Cristiana GAVRILĂ

De toate, pentru toţi

America ştie tot este unul dintre acele texte ce permit imaginaţiei să fie plină de umor. Pe acest lucru mizează şi Radu Afrim în spectacolul montat la „Green Hours". Lumea caricaturală promisă de textul lui Nicole Duţu, materializată în personaje-caricaturi în spectacolul lui Afrim, deşi pare că se joacă, se opreşte la teme de o actualitate încrâncenată. O lume încleştată în propriile vicii şi obsesii sexuale, în continuă degradare, îşi caută salvarea într-un cerc strâmt al slăbiciunilor. O lume care aleargă după dragostea la care aproape nu are acces. Şi, deasupra acestor premise, Nicole Duţu are curajul să abordeze, cu destul umor, serioasa temă a căsătoriei. *America ştie tot* este numele unei agenţii matrimoniale, gata oricând să ofere orice pentru toate gusturile. Singurătatea, dorinţa de iubire, speranţa de a întâlni un italian sau un american plin de bani, frumos şi deştept, curiozitatea şi plăcerea sexuală duc la dependenţa personajelor de această agenţie matrimonială. Cererea este atât de mare încât oamenii sunt înlocuiţi cu roboţei sexuali ce funcţionează pe bază de baterii, iar dorinţa atât de puternică şi permanentă, că bateriile par a se termina mult prea repede. Unul dintre personaje, o tânără posesoare a unei astfel de maşinării (Andreea Bibiri), îşi investeşte toţi banii în energie pentru roboţel, se ataşează de el ca de un adevărat iubit şi are chiar pretenţia de a-l învăţa s-o iubească. Şi căsătoriile virtuale sunt la mare cerere, mai ales în cazul persoanelor „mai în vârstă", cum este Bătrâna interpretată cu vervă actoricească de Constantin Cojocaru. Toate aceste relaţii sunt promovate şi mediate de un show de televiziune care intensifică nota comică

a spectacolului. *America știe tot* este condusă de o femeie (interpretată de Marius Manolea în travesti) care are capacitatea de a prezenta o lume falsă cu tot ce are ea mai mincinos, dar capabilă să fie spațiu de evadare din lumea reală. Radu Afrim tratează personajele și temele cu umor, făcându-le chiar simpatice în fuga lor după o mică plăcere. Soluția travestiurilor și costumele complicate, dar sugestive și pline de conotații ironice, lucrate și ele în nota parodiei (semnate Alina Herescu), explică vizual această lume a dorințelor sexuale care înlocuiește sau anulează iubirea. Songurile Adei Milea însoțesc textul și oferă reprezentației un ritm aparte, relaxat și relaxant. Schemele comice par a fi la ele acasă în spațiul strâmt de la „Green Hours". Replicile lungi adresate direct publicului reușesc să dea un aer interactiv și să implice spectatorii în această cursă a sexului și dezamăgirilor amoroase. Toți suntem la fel, toți aleargăm haotic după iubirea mult visată. Nicole Duțu schițează mai multe fațete ale acestei probleme, iar Radu Afrim, prin soluția travestiului, prin energia actorilor, prin puterea de sugestie a scenografiei și costumelor, le reprezintă cu ironie și înțelegere. Spectacolul arată personajele în tot grotescul și comicul experienței lor. Constantin Cojocaru, Andreea Bibiri, Marius Manolea creează tipologii diferite ale aceleiași lumi. Un spectacol care ridică întrebări prin chiar modul îndrăzneț de a rosti afirmații și concluzii. Dar, Nicole Duțu nu vede o lume sfârșită și fără soluții, pentru că suprema soluție este acest urlet după iubire, această lume într-o fugă haotică după o picătură de liniște.

Radio Total și Teatrul Luni de la „Green Hours" – America-știe-tot **de Nicole Duțu. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Alina Herescu. Songuri de Ada Milea. Cu: Andreea Bibiri, Marius Manole, Ada Milea, Constantin Cojocaru, Romulus Chiciuc, Alin Teglas.**

Mircea GHIȚULESCU

Amintiri din lumea de dincolo

Autor de subtile satire sociale (*Trăsura la scară*, *Aprilie dimineața*, *Ochelari, păpuși, podoabe*) scrise, riscant, în anii 1970–1980, epoca optimismului și a elogiului necondiționat („epoca de aur", se spunea), dramaturgul Mihai Ispirescu a rămas pentru totdeauna nemulțumit de realism. O a doua lume, a subconștientului, străpunge, din loc în loc, textele sale. Din lumea profană/realistă, Ispirescu reușește să expedieze semnale ale sacrului (înțelegând prin aceasta toate categoriile suprarațională pe care le putem invoca), provocând scurtcircuite de comportament, nevroze, crize de identitate. Personajele sale erau atinse de un virus magic care provoacă nesfârșite reverberații de comportament ce ar putea fi comice, dacă nu ar deveni terifiante. Pe fondul acestui joc între comic și terifiant se desfășoară și acțiunea „comediei metafizice" *Petrecere într-un pian cu coadă*, pusă în scenă la Teatrul „Nottara" de Alexandru Repan: Vârstnic, dar nu ruinat, actorul *Vlad*

Foto: Ionuț Staicu

Ion Haiduc

se întoarce în orașul natal, hotărât să-și dedice restul vieții nu doar primei iubiri, ci Iubirii. O regăsește pe *Alina*, prima dragoste, mai frumoasă ca oricând (Andreea Măcelaru Șofron, însoțită de un cântec sfâșietor despre iubire, are o aură lirică aparte), dar și pe muzicianul *Gică Moldoveanu* zis *Gimold* (Rareș Stoica: o figură romantică, smeadă, cu o voce bună și, se pare, bun instrumentist) care și-a dedicat viața gloriei de a termina *Simfonia neterminată* de Schubert, „Culmea Gloriei" glumește, în stilul său, Mihai Ispirescu. Mai apar figuri pitorești, cum ar fi *Mielu Mondialu* (Ion Haiduc), magician de cartier, *Luiza* (Cătălina Ionescu-JOJO), soția lui Gimold, un grup de dansatoare de cabaret (Trupa *Ye-le-le*), etc. Tot atâtea figuri ieșite din neant ce dispar în neant, alcătuind lumea de la *Braseria* în care Vlad și-a petrecut tinerețea ca actor de provincie. Se abate și pe acasă să-și vadă părinții, care au rămas la fel de bătrâni și la fel de obositori. Camelia Zorlescu (*Mama*) și Ștefan Radoff (*Tatăl*) au un mare succes de comunicare cu publicul. Totul este vesel și înduioșător, dar ceva terifiant te neliniștește. Toți au rămas la fel de tineri, doar Vlad a îmbătrânit. De fapt, în lumea morților apare un nou-venit, ignorant dar fericit că se poate întoarce printre amintirile sale, hotărât să înceapă o viață nouă dedicată iubirii unice pentru Alina. *Petrecere într-un pian cu coadă* de Mihai Ispirescu ne amintește de *Tărâmul celălalt* de Dușan Kovacevici, cu deosebirea că la autorul sârb eroul nu a murit încă, ci agonizează circulând între viață și moarte, „vizitând" pe cei de dincolo pentru a reveni dincoace cu ultimele puteri. Procedeul nu este nou dar creează subtile perspective: Mihai Ispirescu ne asigură că, dincolo de moarte, ne vom întâlni cu fosta viață pe care o putem corija pe ici pe colo, încât să devină aproape perfectă. *Petrecere într-*un *pian cu coadă* este o imensă nostalgie după anii tinereții, nostalgia înlăcrimată a omului care simte moartea pe aproape și vrea să-și facă despre ea o imagine cât mai plăcută. Pentru Alexandru Repan, autorul spectacolului și interpretul rolului principal (*Vlad*, un hoinar talentat și sentimental), iadul nu există: trecem cu toții din viața pământească direct în Paradis. Un paradis muzical ce determină însăși formula regizorală: un spectacol ca un program nostalgic de café-concert susținut, parțial, de formația Skara-Otzki, de Jojo și de toți actorii de la „Nottara", a căror pregătire muzicală se apropie în mod periculos de talent. Având alături pe George Marcu (autorul muzicii originale și a colajului de cântece, inclusiv cele cu referințe proletcultiste, folosite pentru coloratura de epocă), Alexandru Repan a făcut muzica să vorbească. Apără un cult al valorilor clasice (sunt numeroase momente de muzică simfonică), dar și geniul muzicii de a fixa amintirile mai bine decât memoria și a le aduce insuportabil de aproape. Un *musical* vesel și lipsit de griji, în aparență. Această *aparență* rezistă până aproape de final, când se dovedește că speranța în lumea cealaltă este iluzorie. Personajele sunt fantomatice, ființe de abur, fără corporalitate, amintirea celor care au fost. Tot iubire este și invocația finală a lui Alexandru Repan care cade în genunchi și roagă fierbinte să fie iubit. Doar că, de data aceasta, nu mai vorbește cu Alina, ci cu Dumnezeu.

Teatrul „Nottara" – Petrecere într-un pian cu coadă **de Mihai Ispirescu. Regia: Alexandru Repan. Decorul: Hannes Schuller. Costumele: Anca Pâslaru. Muzica: George Marcu. Cântă Formația *Skara-Otzki*. Dansează Grupul *Ye-le-le*. Distribuția: Alexandru Repan (*Vlad*), Camelia Zorlescu (*Mama*), Ștefan Radof (*Tatăl*), Andreea Măcelaru Șofron (*Alina*), Rareș Stoica (*Gimold*), Cătălina Ionescu-JOJO (*Luiza*), Mielu Mondialu (*Ion Haiduc*). Premiera: 26 aprilie 2005.**

Arad

Antoaneta IORDACHE

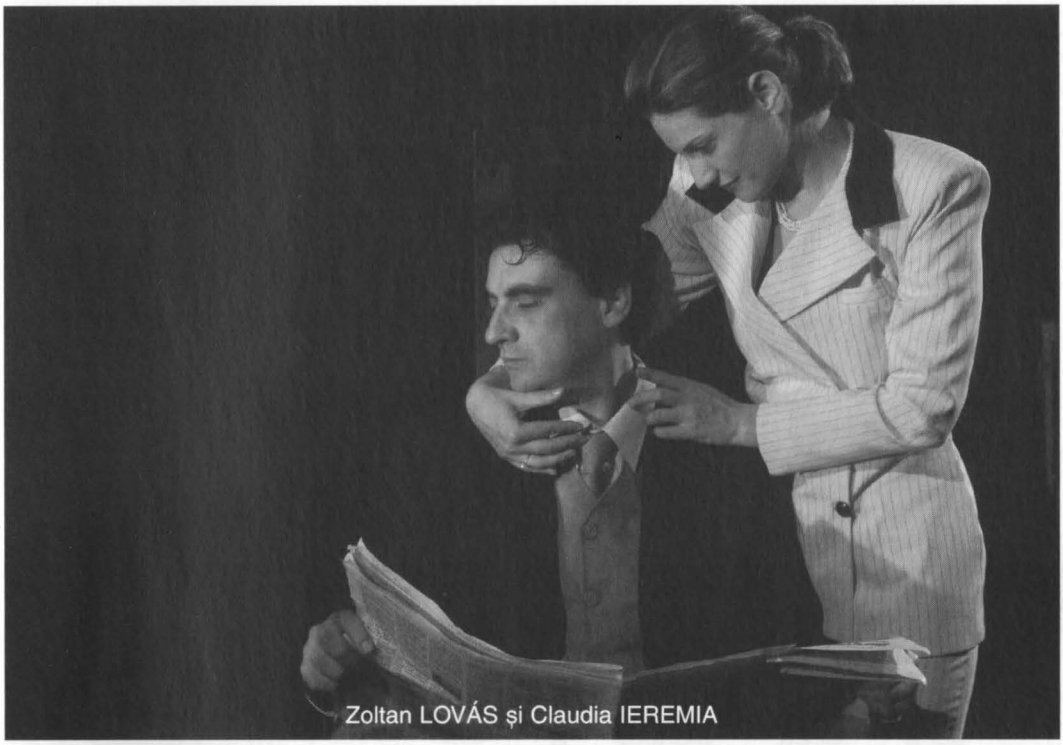
O CLIPĂ DE ARAD
Constatări, ipoteze, aplauze pentru actori

Faptul că în două zile, în sălile de teatru din Arad poți vedea *șapte spectacole* – dintre care *nici unul lipsit de motivații artistice valabile – iar câteva bune*, ar fi prima constatare. Imediat trebuie spus și că *aerul pe care-l respiră aceste montări este oxigenat de o gândire regizorală modernă.* În acest moment, ambele scene profesioniste: *Teatrul „Ioan Slavici"* și *Teatrul de Marionete*_sunt marcate de fervoarea specifică trupelor în urcare de formă. E manifestă o creștere, o diversificare stilistică, se vede cu ochiul liber cât de interesați sunt actorii să se autodepășească, asta pe când în jurul clădirilor teatrelor, strada arădeană face impresie de drum de târg lăsat la voia întâmplării.

Descoperiți, redescoperiți, „mânuiți" de regizori *de prim rang* – regizori *de vocație* – și de regizori *tineri,* interpreții se găsesc în situația de a răspunde scenic unor pretenții pentru care uneori școala de teatru, alteori îndelungata prestație nu sunt suficiente. Mai ales la Teatrul Slavici se resimte, în cele mai reușite montări, efortul de adaptare al trupei la viziunea regizorală. Nici titlurile din repertoriul acestui teatru nu-i „scutesc" pe actori, nu-i „ajută" să se comporte interpretativ lejer, în grila cunoștințelor, a experiențelor acumulate. Provocarea spre *altceva* și *altfel* e – aici – a unei dramaturgii, dar și a directorilor de scenă tentați să „mobileze" cu ultimele teorii despre expresivitatea teatrală spațiul dintre arlechini. Lăsând deoparte aspectele comentariului pe text (ce e, ce vrea această dramaturgie?), lăsând deoparte și frazările privind intertextualitatea proiectelor de spectacol (inspirația, știința ori hazardul lor), ce se vede clar pe canava ține de schimbarea registrului expresiv. Modalitățile acestea relativ noi de interpretare ce au început să se practice la Arad pun nu doar trupei, ci și publicului, probleme: de adaptare, de percepție, de gust.

În întregul ei, provocarea asupra capacităților scenei dramatice de a-și reînnoi instrumentarul, garderoba, dezvăluie *pariul cu sine însuși al directorului* instituției, **Ștefănuț Iordănescu,** pariu important și, poate, riscant în raport cu publicul tradițional, căruia e sigur că noile montări i-au încălcat comoditatea aperceptivă. N-aș face greșeala să inventariez astăzi consecințele unui repertoriu (actualmente) cam încruntat al teatrului, pentru că am convingerea: afișul se va colora, nu peste multă vreme. *Dramaturgia reactivităților subliminale,* condusă de verbul negației și încărcată de substantive imposibile („rele", de nerostit în public), *dramaturgia despre Impur, Marginal, Nesemnificativ* etc., în care figurile apun cu mult înainte de a deveni personaje, iar existența lor se întinde cât *dictéul automat* în care-au fost trimise (aruncate), dramaturgia aceasta unde singurul personaj denominat, denominabil și coordonator e Moartea a prins afișele mai peste tot în jur, cum se știe, așa încât face modă și la noi. În date de istoricitate culturală, fenomenul e de înțeles și explicabil iute.

Teatrul ca „templu" și „spațiu sacral" nu lăsase să urce pe divina lui scândură, decât în regim de excepție (și obligatoriu în umbra axiologiei umane pozitive, perene), discursul periferiilor existențiale – și ele parte a largii realități – un gen de



Zoltan LOVÁS și Claudia IEREMIA

discurs pe care proza, poezia modernă, artele plastice, filmul îl „cuprinseseră", îl consumaseră deja.

Pudibonderia obișnuită a publicului de teatru e unul dintre atacuri. Publicul de teatru e și el privit ca o componentă a spațiului sacral, spațiu ce *„nu comunică, de regulă, cu mediile de cartier industrial,* sau, oricum, nu le recunoaște acestora din urmă dreptul la o definiție scenică specifică. Trebuie șocat acest public conservator, trebuie provocată *întâlnirea dintre sacral și periferic* declamă, în subtext, dramaturgii. În „oglinda" câmpului de socializare pe care vor să-l stârnească, să-l prospecteze autorii acestui gen de texte, toate întâmplările sunt ca principiu întristătoare, funebre, imposibil de suportat. Personal, mi se par mult mai interesante, mai productive artistic *efectele de destructurare a emoției,* căutate de autori, transferate de la nivelul replicii spre modalitățile regizorale, scenografice, actoricești de interpretare a ecuației textuale. Altfel, acest „marș" auctorial „germanic" pare că și-a deconspirat mult prea repede tezismul.

Cum directorul lordănescu dorea să fixeze un reflector nou, mai ușor de observat asupra instituției – și e și un regizor atent la fenomenologia domeniului – se pare că le-a dat, în bună măsură, „liber" regizorilor invitați să-i compună repertoriul. Conform ipotezei de față, *afișul univoc (deocamdată) e ceea ce s-ar numi „un pas calculat".* N-avem de ce ne preocupa de politichia selecției întreprinse. Regizorii tineri, ca și regizorii cu vizibilitate peste medie, vin într-un teatru plasat nu tocmai pe vadul intereselor presei de mare portanță, atrași de posibilitatea de a-și urmări un program profesional personal. Elementar, desigur. Reflexul unei condiționări profesionale trebuie „căutat" și în *acțiunea de reconstruire, de renovare și reutilare a Studioului.* A doua scenă poate de-acum „înrăma" *un afiș alternativ,*

experimental, sau *de spectacole-studiu, spectacole-lectură, debuturi* pentru care la Arad există apetență și se poate forma un public, o categorie de public expres interesat. În orice caz, fie ele mai toate piesele prezentate acum stăpânite de spectrul derizoriului agresiv, nu e mai puțin adevărat că nu se mai joacă „piesuțe" de autori zonali bucălați, texte-expedient, scenarizări nevertebrate, improvizații dramatice lamentuoase, de gust incert. Au dispărut din repertoriu.

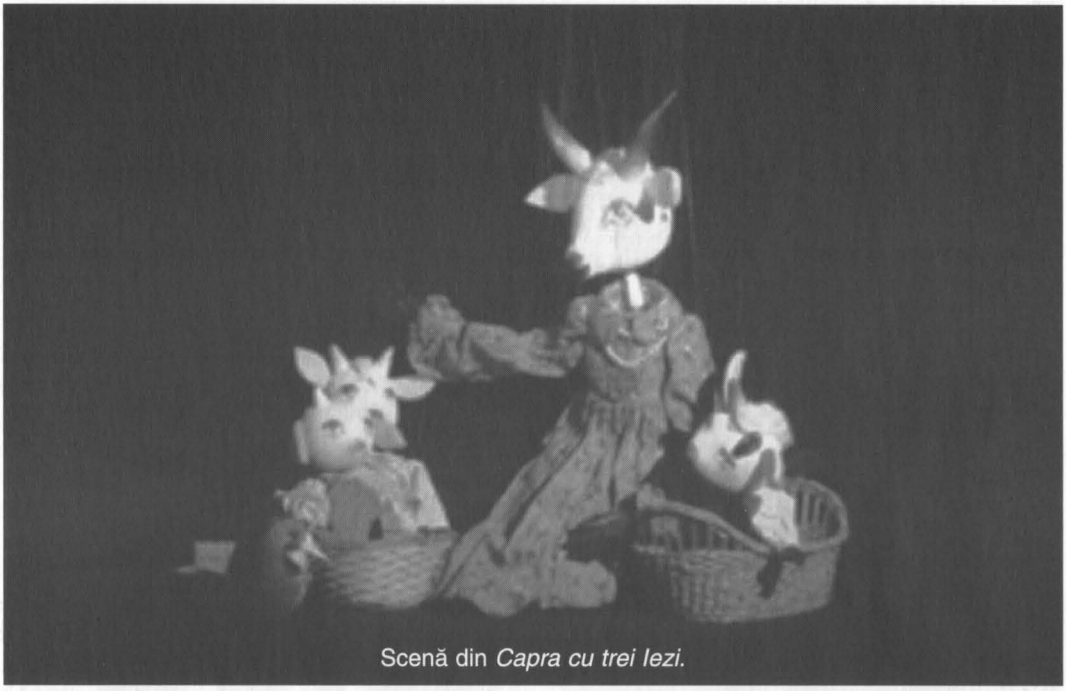
Tentativa de reînnoire la care contribuie: *regia proaspătă, afișul (la modă) dar totodată la zi, ambianța plurivalentă a studioului* își culege deja rezultatele prin actori.

Cheek to cheek de Jonas Gardell este un spectacol bine susținut de o distribuție căreia regizoarea Ana Mărgineanu i-a intuit calitățile latente și i-a fixat ștacheta undeva în planul disponibilităților neexplorate anterior. E evident că în unele momente de show hollywoodian actorii sunt depășiți de cerințe (parodierea unui gen se obține mai greu decât rutina genului). Adriana Ghiniță își redobândește, însă, datorită complexității rolului și deosebitei ei prestații, imaginea de actriță de prim-plan. *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, în regia lui Claudiu Goga, are de asemenea în centru actori cu profilul bine pus în valoare și eficienți pentru viziunea spectaculară: Claudia Ieremia și Zoltan Lovas (un tandem dovedind forță și exactitate, într-un spațiu „sărac", degrevat de elementele scenografice participative). Premiera *Atentate la viața ei* de Martin Crimp, în regia lui Peter Kerek, conține, din punctul meu de vedere, tot atâtea întrebări pendinte de situația inedită a trupei de la Arad câte răspunsuri se pot descoperi în celelalte montări. Probabil că regizorul a țintit de data asta prea departe, ori în prea multe direcții deodată, pe un text – programatic – cu „vedere panoramică". Rezultatul e derutant. Unele mesaje se imprimă distinct în memorie, altele chiar „se șterg de pe tablă", fiindcă frazarea artistică devine, datorită supraîncărcării regizorale, redundantă. Secvențial, printre totuși mult prea diversele proiecții, ori prea multele artificii demonstrative, explicative, actorii izbutesc să configureze (Alina Berzunțeanu, Adriana Ghiniță, Ovidiu Ghiniță...) În acest spectacol se vede cel mai clar câtă nevoie ar fi fost la Arad, în acest moment cu pretenții, de o pedagogie premergătoare montării, de un *training calificat.* (Se vor fi estompat – se pare – „urmele" programului susținut de Andrei Șerban aici, înainte de 2000...) Tocmai deoarece trupa lucrează cu un aplomb admirabil – *de aplaudat* – ar merita sprijinită în dorința ei de autodepășire. În *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux (regia Laurian Oniga) se observă concurența a două stiluri de formalizare: cel strict regizoral (ce vrea să dea comediei sensuri importante, prezente accentuat în alte texte ale lui Marivaux) și cel expus prin costume și mișcare scenică (ale căror „desene" sunt prea voit și ilustrativ „provocatoare" de ilaritate). La „întâlnire", planurile nu comunică suficient, iar definiția viziunii regizorale – cum și a interpretărilor – rămâne doar relativ limpede, chiar dacă unele scene au haz.

***

Prin spectacolele programate de **Teatrul de Marionete,** momentul nu comportă dubii, se afirmă cert pe coordonata calității actului spectacular. Actorul și directorul **Dan Antoci** a făcut teatrul să prospere, sub aspect artistic. Trupa e restrânsă, fiecare dintre componenți e nevoit să acopere mai multe roluri (cu date de identificare diferite). Drept rezultat, marionetiștii de la Arad „fac și desfac" orice poveste cu un profesionalism absolut admirabil. S-ar putea spune că instituțiile acestea au un *public-țintă* cu pretenții mult mai stabile decât cel al teatrelor dramatice, și că, în consecință, aici repertoriul (fiind „pentru cei mici") este simplu

TEATRUL DE MARIONETE ARAD
PRINȚESELE VRĂJITE



Scenă din *Capra cu trei iezi.*

de alcătuit, din titlurile basmelor nemuritoare, din dramatizări ce nu implică decât urmărirea firului poveştii. Abia un studio, un program de „nocturne" – ca alternativă pentru spectatorul matur – ar cere o concentrare specială. Sunt teatre de păpuşi şi marionete ce se ocupă în fragmente de program diferite de: copiii, tinerii, maturii ce le-ar putea intra în sală. Marionetele din Arad oferă un tip de reprezentaţie ce se „achită" concomitent de aşteptările diverselor vârste. **Teatrul mic pentru cei mici – teatru ambulant de marionete** e o idee modulară, serială cu „acoperire" mult mai largă decât s-ar crede, decât se deconspiră imediat.

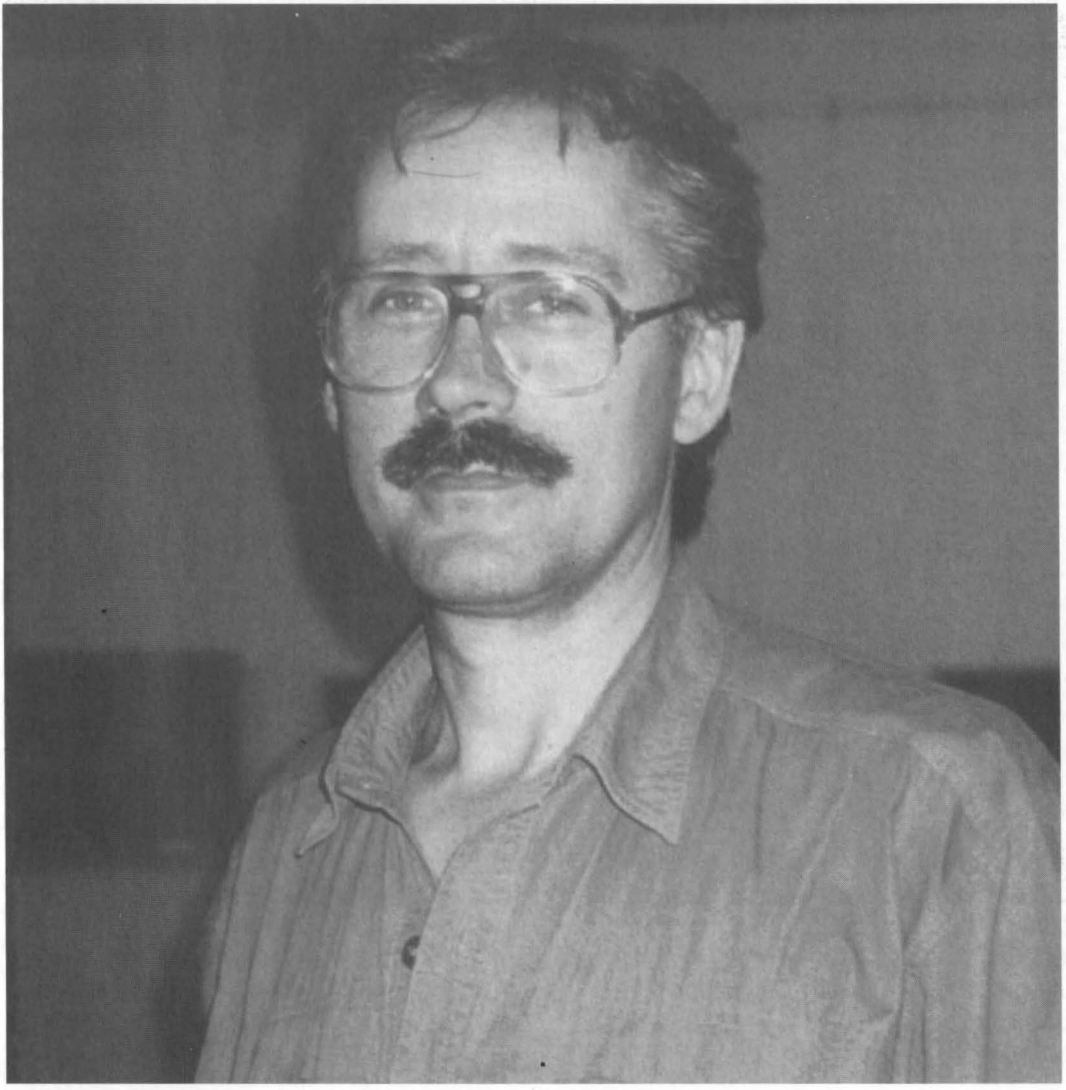
Într-o căruţă itinerantă de restrânse proporţii, un mănunchi de marionetişti reuşesc să concentreze frumuseţea, tensiunea, sensul diverselor întâmplări. Spectacolele se joacă *pachet* (două la o reprezentaţie), încât în cincizeci de minute te-ai ales şi cu minunăţiile din *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă, dar şi cu *Motanul încălţat* (după Fraţii Grimm & Charles Perrault). Miniaturale, poveştile din căruţa de lemn curat n-au cum fi mai atrăgătoare decât se prezintă: *spirituale, inventive scenografic, bogate muzical,* nişte preţioase bijuterii spectaculare din care fiecare categorie de public poate culege ceva potrivit vârstei, pregătirii, gusturilor sale. Echipa de mânuitori e antrenată, aproape toţi lucrează tehnic cu deosebită acurateţe, iar armonia secvenţelor muzicale – **live** – e notabilă. Sigur, performanţele spectaculare se datorează versiunilor scenice şi regiei lui Victor Ioan Frunză, decorurilor, păpuşilor, recuzitei create de Adriana Grand, muzicii lui Cari Tibor. Şi *Prinţesele vrăjite* este o reprezentaţie plăcută, ofertantă, bine lucrată în toate compartimentele (scenariul şi regia: Cristian Pepino; scenografia: Cristina Pepino; muzica: Dan Bălan). Poveşti – dar şi investiţie de inteligenţă şi de vocaţie, de la text până la ultimul detaliu scenic.

Pe scena lor obişnuită, sau în simpaticul modul ambulant, marionetiştii de Arad: Carmen Mărginean, Adina Doba, Ovidiu Calbău, Mircea Moş, Izabela Cotescu, Lăcrimioara Szlanko, Cristian Bordaş se comportă la acelaşi nivel de invidiat.

Onisim COLTA:

„Arta nu se poate lipsi de sacru"

În sala Teatrului „Ioan Slavici" din Arad, o întâlnire mai puțin obișnuit„. Din inițiativa instituției și a Clubului „Rotary", spectatorii au putut urmări trei minunate documentare artistice realizate, de regizorul și profesorul Laurențiu Damian, sub genericu „Geometria iluziei", dedicate artiștilor Sever Frențiu *(Evadarea din trup),* Onisim Colta *(Joc, iluzie, transparent„ și mântuire),* sculptorului Celus Ciobanu și creatoarei de tapiserii Felicia Lacsan Bedelean, amândoi arădeni *(Starea de veghe. Expoziție cu bronz, lemn, flori și prieteni).* Am folosit acest prilej pentru un scurt interviu cu pictorul Onisim Colta, scenograf al Teatrului „Ioan Slavici", bine cunoscut iubitorilor Thaliei și ai artelor plastice din Arad și din întreaga țară. (I.P.)



Ion Parhon: *Ce impresie ți-a lăsat această întrepătrundere dintre film și artele plastice, găzduită de teatru?*

Onisim Colta: M-a emoționat enorm și cred că ea este edificatoare, totodată, pentru sincretismul ce definește astăzi viața artelor. Apoi, am admirat calitatea discursului cinematografic, respectul pentru tâlcurile și misterul lucrărilor, pentru personalitatea celor patru artiști, în frunte cu admirabilul și regretatul Sever Frențiu, pe care l-am cunoscut aici, la Arad, la teatrul în care am lucrat amândoi. De la domnia-sa mi-a rămas până astăzi, ca o frumoasă moștenire, convingerea potrivit căreia „dacă poți face un lucru foarte bine, în timpul pe care îl ai la dispoziție, este păcat ca în acest timp să lucrezi prost!"

I.P.: *Cum ai ajuns de la pictura din facultate la scenografie?*

O.C.: Am terminat pictura, într-adevăr, la Cluj, la clasa lui Paul Sima, iar în urma repartiției guvernamentale, realizată prin teleconferință, în 1976, am fost trimis la Teatrul German din Arad, care... nu exista ! Am intrat în teatrul arădean, unde am conceput ambianța scenografică la numeroase spectacole, alături de regizori ca Mircea D. Munteanu, Dan Alexandrescu, Adrian Lupu, Laurian Oniga, Radu Dinulescu ș.a. Printre spectacolele de care îmi face plăcere să-mi amintesc sunt acelea cu *Vicleniile lui Scapin, Cui i-e frică de Virginia Wolf?, Menajeria de sticlă, Imblânzirea scorpiei, O scrisoare pierdută* și altele. Dar nu numai titlurile celebre, ci și o piesă ca *Acul cumetrei Gorden,* de William Stevenson, mi-a declanșat pofta de a izbuti să fac un lucru de valoare, nu de mântuială, încât am reușit să creez un decor expresiv, apreciat de critici și public, inspirat în bună parte din pictura lui Bruegel.

I.P.: *Ce crezi că definește „metoda", ce particularizează demersurile tale profesionale?*

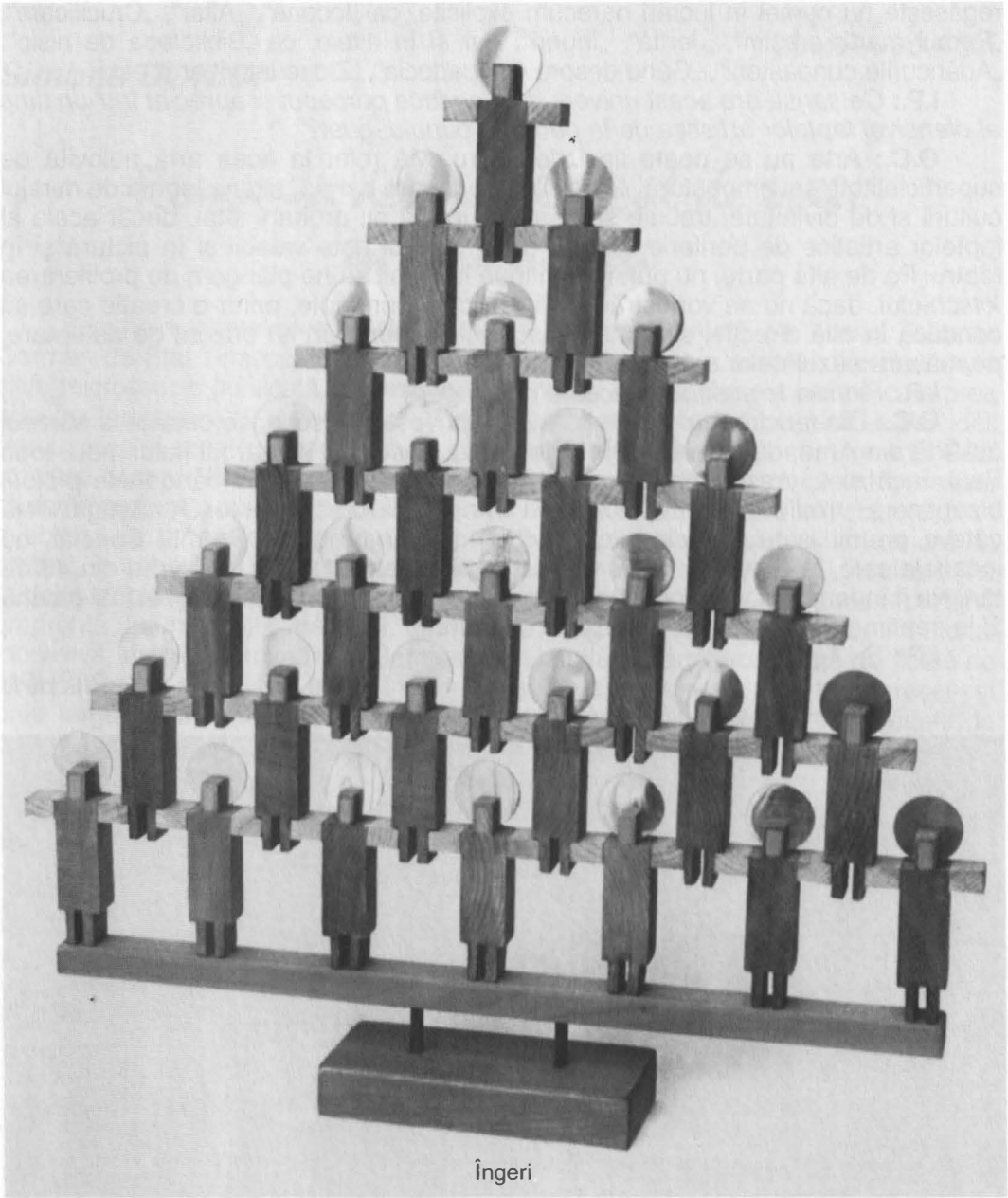
O.C.: Sunt adeptul unei scenografii inductive, cu accent pe sens și sugestie, evitând simpla anecdotică și ilustrativismul.

I.P.: *Poți să-mi dai un exemplu?*

O.C.: De pildă, la *Vicleniile lui Scapin,* imaginam o plajă cu obiecte aduse de apă ori pregătite să se întoarcă în valuri, obiecte ca niște urme de civilizație, cu semnificație culturală și emoțională, totul fiind înfățișat pe 180 de metri pătrați de pictură. Desigur, scenografia a evoluat foarte mult, de la concret spre metaforă, îmi plac decorurile aerate, vădind o simplitate bogată în tâlcuri, expresivă și incitantă, nu neapărat provocatoare, lucru ce cred că definește și scenografia mea la ultimul spectacol cu „After Julia", în viziunea regizorului italian Stefano de Luca. Sunt 24 de pietre de râu și 12 perne colorate ce construiesc ambianța drumului de la aparența unui *work-shop la* povestea propriu-zisă. Nu cred că există o soluție valabilă în toate cazurile, între decorul inteligent și ironic, „retro", din spectacolul lui Mihai Măniuțiu cu *Exact în același timp,* și acelea concepute de Helmut Stürmer, în spectacolele de o uluitoare fantezie imaginativă, proprie lui Silvio Purcărete, există dovezile unei varietăți extraordinare și edificatoare pentru postimpresionism și pentru eclectismul artei timpului nostru.

I.P.: *Să revenim la „dragostea dintâi", adică la pictura ta atât de personală și de seducătoare, atât de opusă tendințelor de sorginte pur comercială, în țară, la Arad, Cluj sau București, pretutindeni unde ai expus, dar și în străinătate, așa cum mi-am dat seama la fața locului, în urmă cu trei ani, la Menden, în Germania, ai fost și ești considerat un „pictor al sacrului". E puțin, e mult ?*

O.C.: Nu știu, dar consider că este foarte aproape de adevăr. Atât pictura, desenul sau acuarela, dar și obiectele mele, asamblate din fragmente pe care le caut



Îngeri

pretutindeni, prin consignații ori pe la târguri și piețe de vechituri, gravitează în jurul unor motive și imagini de esență mitică și mistică ori ivite din respectul major pentru istoria civilizației și a culturii. Motivul fagurelui, al spațiului alveolar, cu trimitere tainică la acele manuscrise de la Qunram, motivele cărții, sertarului și mașinii de scris, arhetipul spiralei întrupat și în sulul de hârtie, traduc tot atâtea mesaje despre spațiu și timp, despre eternitatea marilor întrebări circumscrise condiției umane, în miezul lor, permanenta legătură cu sacrul, cu esența divină și sublimă a artei. Aceasta se

regăsește nu numai în lucrări oarecum explicite, ca „Icoană", „Altar", „Crucificare", „Primul martir creștin", „Jertfă", „îngeri", dar și în altele, ca „Biblioteca de nisip", „Adâncurile cunoașterii", „Gând despre Cappadocia", „Zidire interioară" etc.

I.P.: *Ce șansă are acest univers de a se face perceput și apreciat într-un timp al ofensivei faptelor artistice de la periferia bunului-gust?*

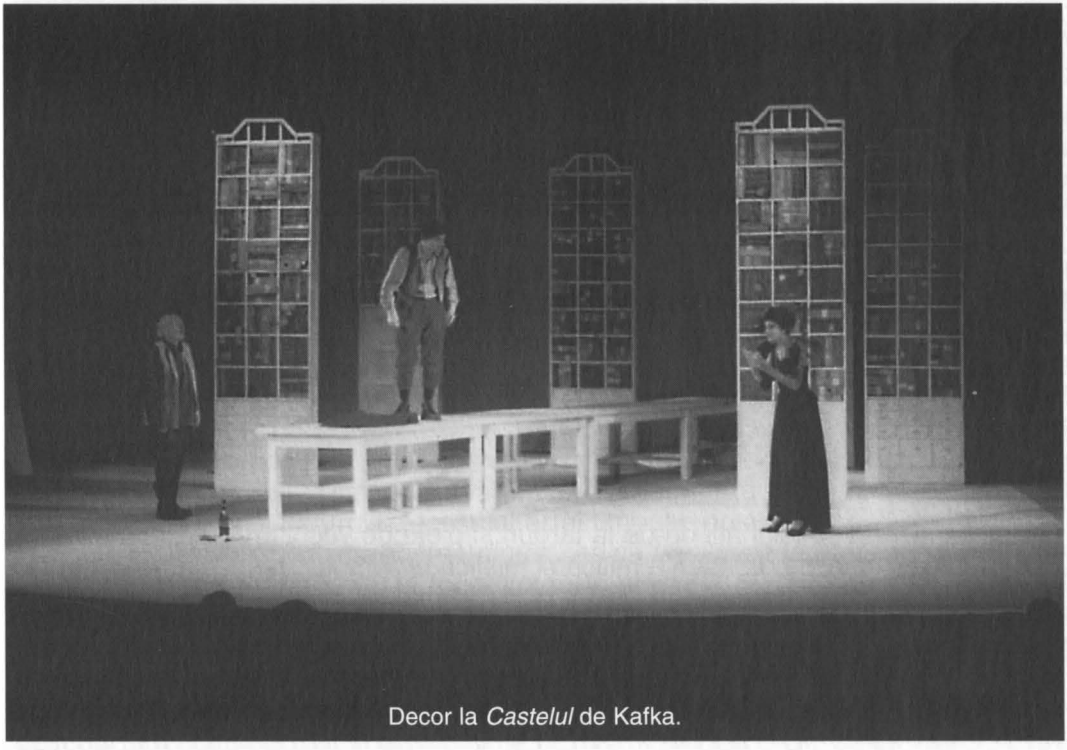
O.C.: Arta nu se poate lipsi de sacru. Mă refer la acea artă nelovită de superficialitate sau impostură. Această preocupare a mea, strâns legată de mirajul culturii și de divinitate, trebuie să-și afle publicul ei, probabl altul, decât acela al faptelor artistice de periferie sau de gang. Lucrul este valabil și în pictură și în teatru. Pe de altă parte, nu putem continua la infinit să ne plângem de proliferarea *kitsch*-ului, dacă nu ne vom strădui să replicăm prin fapte, printr-o creație care să conducă în altă direcție, să construiască alte repere, un alt orizont de așteptare, pe măsura năzuințelor subordonate artei autentice.

I.P.: *Familia te susține în aceste convingeri?*

O.C.: Din fericire, da. Afirmația mea o privește pe soție, cercetător la Muzeul de Artă din Arad, dar se întemeiază în egală măsură și pe sârgul fiului meu, Ioan Paul, încă elev, creator de icoane, care a studiat cu pasiune canoanele picturii bizantine și vrea să urmeze facultatea în domeniul restaurărilor. A câștigat deja câteva premii la târguri de meșteșuguri tradiționale și un Premiu Special, cu icoanele sale, în Slovenia, unde au fost trimise peste 11.000 de lucrări din 48 de țări. Nu îl îndemn eu, este opțiunea lui și, de aceea, sper să ajungă și el într-o bună zi la sentimentul că se află pe drumul cel bun.

I.P.: *Să fie!*

Ion PARHON



Decor la *Castelul* de Kafka.

Timişoara

Simona DONICI

Romanţă despre nimicul de trăit în faţa morţii

Scaunele, prima piesă a lui Eugène Ionesco montată pe scena Teatrului German de Stat Timişoara, aduce o lectură în profunzime a acestei capodopere, o citire microscopic purificată de prejudecăţile, micile obsesii, falsele semne care prea adesea impregnează viziunile scenice asupra acestui text. I se redă astfel ideii frumuseţea ei simplă, iar personajelor o natură profund şi emoţionant umană. Căci „o piesă despre NIMIC", cum autorul însuşi în jurnalul său preciza că este, „despre romanţa pe care o purtăm în noi, unică pentru noi, ridicolă pentru ceilalţi", cum explică directorul de scenă, este în fond, deopotrivă, o lecţie despre viaţă şi tot ce are ea preţios, în sensul cel mai „realist-subiectiv" cu putinţă, despre viaţă şi...inutilitate. Tot bagajul biografic al Mareşalului de imobil şi al „căcărezei" sale – scaunele purtând amprenta tuturor celor trăite şi, mai ales, imaginate într-o existenţă imemorial longevivă, rochia de mireasă a Semiramidei, lărgită şi cârpită cu o faţă de masă de „macrame", ca să încapă trupul îmbătrânit şi îngrăşat, tunica de portar-mareşal-şef prea largă pentru trupul micşorat al bătrânului redevenit adolescent, ligheanul de porţelan, vechiul radio, tabloul de nuntă şi bibeloul din colier – toate laolaltă sunt universul neprețuit al cuplului, inefabil ca însuşi Mesajul pe care îl au de transmis, calp, lipsit de înţeles şi interes pentru ceilalţi. În acest teritoriu dintre inestimabil şi inutil, se naşte drama, tesiunea pe care spectacolul lui Victor Ioan Frunză o aduce la paroxism în scena sinuciderii, petrecută în liftul imobilului, prăbuşit în apă până se văd peştii, moment apoteotic, cu artificii (la propriu), al unor vieţi irosite. Maniera de joc ...cremoasă în accente protectoare, cvasimaterne, dar traversate de o sexualitate senilă, parodică (scena de „streap-tease" a bătrânei e savuroasă) aleasă de actriţa Ildiko Jarcsek-Zamfirescu, e contrapunctual pusă în evidenţă de infantilizarea personajului masculin. Aparent riscantă, alegerea tânărului actor Boris Gaza pentru rolul bătrânului e asul cert al lecturii lui Victor Ioan Frunză, care dă înapoi cheia biologică a personajului pentru a închide, metaforic, cercul rememorării conjugale. Spectaculosul vine, înainte de orice, din exploatarea decorului Adrianei Grand, incredibilă risipă de fantezie a obiectelor, a celor peste 60 de scaune-instalaţii (a căror aducere în scenă culminează cu scaune-jucării, moment de scurtcircuit emoţional. Spectacolul abundă de semne teatrale ca resorturi emoţionale) şi a panourilor de portar din holul dezafectat al imobilului înconjurat de ape, şi din muzica plină de atmosferă a lui Cari Tibor (în care vocile înregistrate ale lui Bálazs Attila şi a Danielei Török, ca voci de tinereţe ale personajelor principale sunt cu totul remarcabile şi eficiente în ilustrarea trecerii timpului). Momentul Oratorului nu mai este doar bifat în spectacol, iar scena realizată în rol de Bálazs Attila e oglinda mesajului. Profesionist, obişnuit să comunice, Oratorul îşi pierde minţile neavând, în fond, ce comunica decât ca mesager al sfârşitului: sunetele guturale ce urmează pregătirilor minuţioase (costum obsedant negru, părul albastru, lins, oglinda, nelipsitul ou crud) poartă în ele,

Ildiko JARCSEK-ZAMFIRESCU și Boris GAZA

translat parodic, tragismul incomunicabilității suverane. Acesta este, în fond, firul roșu al tripticului ionescian propus de Victor Ioan Frunză, cu *Lecția, Regele moare* și Scaunele: suntem, în fond, singuri; până și –mai ales- în clipa morții. Dar momentul este sulbim, căci în „cabaretul mortuar" jucăm, la rându-ne, rolul principal.

Ioan JURCĂ ROVINA

Ambiguitatea personajelor și imaginea plastică violentă

La intrare, pe holul sălii, spectatorul primește un scaun (fără spetează) cu care se deplasează pe scenă (de fapt, o parte a extinsei săli Studio a Teatrului German din Timișoara) pentru a-și găsi un loc în spațiul rezervat pe o singură latură. În mijloc, podeaua e delimitată cu cretă, în pătrate și dreptunghiuri, în care se pot citi cuvinte cu sens sau fără sens. Cele două personaje se arată preocupate, fiecare în felul său. În sfârșit, încheindu-și meșteșugirea la pregătirile tehnice, bărbatul se ridică în cap (ca o punere în formă, parcă, pentru ce va să urmeze), cu picioarele proptite de ușa unui lift. Prin această șocantă, originală poziționare suntem avertizați că nu avem de-a face cu *Bătrânul* de 95 de ani, pe care îl știm din text. Iar liftul ne este un reper pentru a ne situa în locul schimbat al acțiunii, adică „în holul unui imobil dezafectat și înconjurat de ape".

E prima surpriză pe care ne-o oferă directorul de scenă (cu un surâs din culise), Victor Ioan Frunză, în tandem cu scenografa Adriana Grand, la *Scaunele* lui Eugen Ionescu. Relația dintre personaje e bruscată. Nici unul dintre interpreți nu mimează vârsta nonagenară. În distribuția spectacolului, Bătrânul e nominalizat după rangul pe care și-l atribuie el însuși: Mareșalul imobilului. O soluție pentru a face plauzibil actorul tânăr în rol? Cu Bătrâna e mai simplu: Semiramida, precum își strigă „îngerașul", în alintare, „puișorul". Care „puișor" poate sugera, la început, tocmai copilul care a redevenit, prin vârsta-i matusalemică, Bătrânul. Sau, în alt registru, ar fi soțul mult mai tânăr. „Surâsul" regizorului aici s-ar afla: în ambiguitatea mutației în relația dintre personaje.

Spectacolul ne seduce însă, aproape „pervers", să depășim, chiar avizați, clasica imagine a Bătrânilor în scenă. Se produce o accentuare a afectivității, în pofida derizoriului, prin noua relaționare dintre cei doi, cu ipostazierea Semiramidei în protectoare maternă. În rol, Ildiko Jarcsek-Zamfirescu selectează, cu ocrotire, momentele de confesiune ale partenerului, îl susține „îngerește" în înscenarea „măreției" lui, în dialogul (firesc, „umanizat") cu personajele invizibile, și îl urmează docilă în finalul cu apoteotică sfidare, în teribila *neantizare.* Povara – precum scaunele pe care le transportă – se află pe umerii actriței (rolul și premiera marcându-i în martie aniversar cele șase decenii de viață și bine peste treizeci de scenă, ceea ce colegial s-a omagiat după spectacol). Tânărul partener, Boris Gaza, este condus în postura-i riscantă (asumată de regizor) de o anume distanțare în fixarea (altfel decât o presupune textul) personajului, mai rece și „vitalizat", prins, în naivitatea lui (și nu ca în ultima sută de metri a cursei), de propria izbândă a discursului.

A doua surpriză, totală, o dau scaunele (60 la număr), „instalații de artă plastică, concepute de Adriana Grand și puse în operă împreună cu Carmen Iliescu, printr-o tehnică mixtă: colaj, intervenții mecanice, împachetări, pictură etc." – adică, un postmodernism plastic în scenografie. Scaune, dar, prin felul de a fi „create", și personificări generice. Aglomerate într-un spațiu strâmt, scaunele, într-o așezare de imagine violentă, se individualizează și, în același timp, devin o masă informă, dobândesc greutatea fizică amorfă a unei mulțimi invalide, aflată în așteptarea disperată a unui sens (prin discursul ce va să urmeze). „Lumea" aceasta, sinistrată în imaginea pe *negativ* a chipului ei, e un personaj multiplicat, bolnav, grotesc, globalizat, în afara comunicării. În frunte, tronează scaunul Împăratului (cu a sa coroană sugerată de un glob), în fața căruia Mareșalul blocului își „depune" supus destinul.

Cred că, în opțiunea montării, spectacolul pe această actualizare a necomunicării universale mizează. Oratorul neputincios, mut, – exacerbat de interpretul lui, Bálazs Attila, în sunetele guturale, scrisul fără sens sau (aici) în bătăile cu un diapazon improvizat în scaune – atinge insurmontabilul, limita. În timp ce Mareșalul și Semiramida coboară, în cântec triumfal (muzica lui Tibor Cari este difuzată printr-o compilație de procedee) și în jerbe de artificii, cu liftul în apele „primordiale", după cum se se poate vedea pe ecranul televizorului, cu jocul peștilor colorați. Tăcerea poate fi colorată. Un *catharsis* (sugerat) prin liniște al *neantizării*, după atâta „zgomot și furie".

Dacă acceptăm derutanta relativizare a relației dintre personaje, precum și micile adecvări (ca atare) de text, sau scurtele scăderi de ritm în interpretare, absorbite însă de scenele de efect, bine delimitate, trebuie relevat că *discursul* montării (în asumarea celui din text) urmărește plastic, voit, criza situării individului în imposibilitatea unui discurs perceptibil cu lumea. Printr-o referire la Mesajul Internațional de Ziua Mondială a Teatrului (când a avut loc și premiera Teatrului German), transmis în acest an (tot ca un semnal de criză) de către regizoarea Ariane Mnouchkine din Franța, sub genericul *„Ajutor!" („Tu, Teatru, îți cer să mă ajuți")*, aș conchide că spectacolul lui Victor Ioan Frunză ne *ajută* reînnoindu-ne (în formulă personală) teribilul avertisment ionescian.

Teatrul German de Stat din Timișoara – Scaunele **de Eugen Ionescu. În germană de: Jacqueline și Ulrich Seelmann-Eggebert. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul, costumele și instalațiile: Adriana Grand. Muzica originală, compusă și interpretată de Tibor Cari. Distribuția: Ildiko Jarcsek-Zamfirescu *(Semiramida),* Boris Gaza *(Mareșalul imobilului),* Bálazs Attila *(Oratorul),* Daniela Torok *(Vocea Semiramidei din tinerețe).* Premiera: 27 martie, 2005.**

Păpușile, la „cabaret politic"

Teatrul de Păpuși din Timișoara și-a schimbat denumirea acum câțiva ani în Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin". Ceea ce nu înseamnă că păpușile au dispărut sau li s-a diminuat importanța. Nicidecum. Pe aceeași mică scenă (cu îmbunătățiri de amenajare) a teatrului, păpușile mânuite de actori bucură în continuare micii spectatori de la grădinițe sau școlarii, în spectacole adecvate – *Lie, Dumbrava minunată, Peticică și omul de zăpadă, Gulliver în țara păpușilor, Cenușăreasa, Noua poveste a Scufiței Roșii, Hansel și Gretel, Capra cu trei iezi, Prințesa adormită, Punguța cu doi bani, Inimă de luptător, Dănilă Prepeleac, Voinicul voinicilor* ș.a. Acesta ar fi repertoriul permanent, indispensabil, între

„tradițional" și înnoire, care și probează valoric numele teatrului, dincolo de granițe bănățene: în Festivalul „Gulliver" din decembrie, 2004, de la Galați spectacolul *Doi purcelușI* (al regizorului Ion Popescu, din Republica Moldova) a obținut Premiul Juriului.

Interesante sunt spectacolele în tehnici „mixte", unde păpușile se întâlnesc cu actorii pe scenă, precum în montarea cu *Un pedagog de școală nouă*, unde în bănci jocul le revenea *școlerilor*-păpuși. În *Năzdrăvăniile lui Nică* (prima dramatizare după *Amintiri din copilărie*, la Timișoara) intervine *masca,* plasticizată în expresii după model păpușăresc, purtată de toate personajele, în afară de Nică. De la această, să zicem, învestire cu noi puteri și misii a păpușilor pentru stârnirea imaginației copiilor, teatrul timișorean (care se vede că nu degeaba și-a luat numele vestitului vrăjitor Merlin) face un salt: păpuși într-un spectacol de așa-zis „cabaret politic".

Ne aflăm în celălalt program repertorial, destinat tinerilor (...de orice vârstă). Au fost vreo două–trei ieșiri la rampa micii scene pentru publicul vizat (în general, adus din licee, unde opțiunea pentru teatru începe, totuși, să se diminueze), cu piese contemporane (risc asumat, dramaturgic sau regizoral, dacă ne gândim la specificul acestui teatru). Acum, „vinovatul" – în calitate de director, actor, regizor, – pentru înnoirile instituției, Horia Ionescu, „forțează mâna" și trimite păpușile într-un așa-zis „cabaret politic".

Ce fac păpușile? Deghizate în felurite chipuri cu trimitere metaforică (purcelușI, cioară, măgar...) joacă în scheciuri sau scenete, să provoace râsul Regelui lor, căruia Sfetnicul vrea să-i dezvăluie, în acest fel metehnele supușilor (corupție, clientelism politic, interes pecuniar). Alternativ, cupletele interpretate de mascați aduc clovneria altor personaje de mascaradă (cu luare de mită, transhumanță politică, comportament cameleonic). Dansurile (în ritmuri moderne, populare, țigănești, de manele) plusează și configurează evantaiul atmosferei de circ. Pe textele ironice, pamfletare (până la adresă directă) ale lui Emil Șain, regizorul Horia Ionescu desfășoară, într-o variantă aparte de divertisment, un spectacol caricatural, în care păpușa și masca reproduc chipurile plastice, simbolice ale personajelor ce (ne) joacă farsa la zi. Interpreții mânuitori de păpuși sau mascați – Maria Kristofoletti, Simona Wetell, Luana Uncrțiu, Valentin Ivanciuc, Adrian Balint, Octavian Vărșăndan – rostesc farse, versuri acuzatoare, sentințe, într-o imagine generală de măscărici, care, până la urmă, l-ar putea determina pe rege să moară... de tristețe.

Cam acesta ar fi „cabaretul politic" în care păpușile, create de Radu Cleț iu, sunt „implicate" să sugereze manipularea de sfoară în jocul mai marilor păpușari și astfel (dincolo de menirea lor de a dialoga cu cei mici) să capteze și interesul tânărului spectator care, în acest gen de divertisment, are și varianta seducției prin muzică și dansul antrenant al trupei condusă de Marcel Botscheller. În ce măsură va prinde și va crește acest embrion teatral (cu evidente naivități sau scăderi de prestații, ca la început) rămâne de văzut. Deocamdată, e o propunere de *altceva*, de *ceva* actual și agresiv. Altfel, Teatrul „Merlin" își joacă profesionist pe mica-i scenă repertoriul de bază – la sediu, în turnee, prin județe sau prin țări vecine, Ungaria, Serbia –, cu aplomb și neostenire.

Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin" Timișoara – Regele moare... de râs. **Text: Emil Șain. Regia: Horia Dan Ionescu. Păpuși: Radu Cleț iu. Distribuția: Maria Kristofoletti, Simona Wettel, Luana Uncrțiu, Valentin Ivanciuc (Teatrul Național Timișoara), Adrian Balint, Octavian Vărșăndan. Muzica: El Mano. Dansuri: Formația de dans modern *Reflex*. Coregrafia: Marcel Botscheller. Premiera: 13 martie, 2005.**

Iași

Ștefan OPREA

Eul ca mască a Sinelui

Montând *Peer Gynt* pe scena ieșeană, regizorul Cristian Ioan nu a încercat nici un fel de „actualizare" în sensul în care sunt tratate adesea – pe scenele noastre sau aiurea – piesele din alte epoci, pentru a face să răspundă unor întrebări și neliniști ale omului de azi. El n-a recurs nici la decoruri, nici la costume contemporane și nici n-a forțat ideile textului să intre în tiparele unei problematici la zi. Pentru că nu era nevoie; poemul dramatic-filosofic al lui Ibsen răspunde el însuși unor asemenea întrebări și neliniști prin rangul lui de generalitate. Nu zice Ion Vartic (în *Ibsen și „teatrul invizibil")* că „Peer cel Mare poate fi considerat un model al omului în genere, în orice caz unul al omului modern. Căci el este veșnic contradictoriu și derutant"? Și nu e omul contemporan – întocmai ca Peer Gynt – în continuă căutare de sine, încercând, neselectiv și aventurist, toate circumstanțele, toate experiențele posibile întru descoperirea de sine și întru clarificarea relației sale cu existența? Conștient sau nu, omul contemporan își poartă – precum Peer – *eul* răvășit ca mască tragică a *sinelui*, trăiește, ca și acesta, zbaterea și sfâșietoarea nevoie de a fi el însuși și resimte la fel de dureros neîmplinirea acestui ideal. Călătoriile, mai bine zis peregrinările lui Peer, atât cele reale, în spații geografice largi și foarte diverse, dar mai ales cele onirice, amplificate fabulos de o imagine nutrită folcloric, răspund perfect crezului contemporan, pentru care nici geografia și nici aspirațiile de orice natură nu mai au hotare. Dar nici eșecurile tragice. Între dorința de *a fi el însuși* și aceea, suficientă, de *a se satisface pe el însuși,* de *a-și fi îndeajuns lui însuși*, zbaterea lui Peer e cum nu se poate mai actuală.

Și atunci de ce ar fi recurs Cristian Ioan la actualizări? El a ridicat pe scenă textul ibsenian așa cum este el. Așa cum este el în esența liniei lui ideatice, căci, altfel, a intervenit copios, operând reducții în materia dramatică foarte stufoasă, renunțând la tablouri întregi (a dispărut, de pildă, ospiciul din Egipt), inversând scene, reducând monoloage, etc. în efortul de a obține unitatea și cursivitatea acțiunii, precum și o claritate a demonstrației pentru spectatorul nefamiliarizat cu mitologia nordică; aceste operații i-au fost, de asemenea, necesare pentru spectacolul însuși, în vederea realizării unui acord între imensa spațialitate oferită peregrinărilor eroului și rigorile interiorității lui policrome, între limitările realului și virtualitățile infinite ale imaginarului.

Pe regizor nu l-au satisfăcut traducerile (in versuri) existente (Adrian Maniu, Virgil Teodorescu). Sorana Lupu a efectuat ad-hoc o traducere în proză care, dacă a pierdut în bună parte aura de poezie, a oferit, în schimb, un text mai strâns, mai concentrat, mai ofertant pentru economia spectacolului și chiar pentru o mai eficientă receptare de către publicul spectator.

Pentru unitatea ideatică și imagistică a spectacolului, regizorul avea nevoie de un element catalizator, de un decor în care să se concentreze atât ideea de diversitate spațială, cât și cea de dinamică interioară, psihologică, să asigure circulația eroului atât în zonele realului, cât și în cele ale imaginarului. Clara Labancz a creat un asemenea foarte adecvat decor: o corabie polifuncțională pe care turnanta scenei o poartă pe

mările imaginației lui Peer. Pusă excelent în valoare de un ecleraj subtil (Aurel Anton) și însoțită de o muzică inspirată care tensionează și sporește semnificațiile (Raluca Ioan), corabia devine universul în care se consumă drama căutării de sine a eroului. La valențele plastice obținute astfel se alătură consonant costumele – specifice epocii și spațiului norvegian – realizate de Axenti Marfa. Dar problema imaginii nu se termină aici. Cristian Ioan recurge la un procedeu într-un fel surprinzător: folosește imagini video prin care dublează, proiectându-le pe fundal, imaginile care se derulează pe scândura scenei. El nu s-a speriat de avertismentul lui Grotowski ce atrăgea atenția că teatrul nu poate dăinui astăzi decât în măsura în care *renunță* la toate mijloacele de expresie în care poate fi întrecut de mass-media – cinematograful și televiziunea: „Lupta teatrului împotriva acestora nu trebuie să constea în combaterea lor, ci în *distanțarea și delimitarea de ele, în restrângerea sa la un minimum inimitabil*. Dacă nu va face asta, teatrul va muri" (*Spre un teatru sărac)* – idee preluată de Jean-Claude van Itallie, dramaturgul grupului Open Theatre: „Dacă elimini din teatru tot ce poate fi realizat de televiziune și cinematograf, atunci ajungi la *esența* lui..." (Frank Jotterand – *Le nouveau théâtre americain)*. A riscat Cristian Ioan sau a vrut să demonstreze că cei doi nu au dreptate? Greu de răspuns. După primele secvențe ale spectacolului, ne-am spus că soluția e ingenioasă; am văzut în ea jocul – atât de specific textului – dintre real și oniric. Imaginile de pe scândură păreau a avea, prin proiectarea lor mult mărită, un abur de irealitate, relatările fabuloase ale lui Peer căpătau sens de poveste, de legendă, de mit. Prin repetare continuă și insistență, procedeul devine însă redundant. Spectatorul se întreabă dacă se află la teatru sau la cinema.

Dar peste toate acestea, spectacolul cucerește și place, antrenează imaginația și tușează sensibilitatea spectatorului, îi solicită inteligența și îi stimulează capacitatea de meditație.

În rolul lui Peer Gynt a fost distribuit Adrian Păduraru, actor cu reale disponibilități, insuficient puse în valoare până acum. El obține cu acest personaj un succes al carierei; împlinire târzie (după 20 de ani de teatru), dar meritată. În interpretarea sa, Peer ne apare complex, real și fabulos, terestru și oniric, mitoman și generos, megaloman și onest, cinic și duios, purtând cu siguranță masca eului răvășit de patimi pământene și de aspirații irealizabile, capabil, în final, să se întoarcă la unica certitudine: iubirea pe care i-o păstrează Solveig și iubirea mamei – pe care el le adună în una singură (idee clar semnificată în spectacol). Interpretul e mai sigur pe el în secvențele dinamice ale aventurii terestre – aici e chiar cuceritor; are farmec bărbătesc, intensitate a trăirilor, voce frumoasă și elegantă nuanțare a replicii, cu accente logice impecabile. Mișcarea în scenă are vigoare și ritm. Chiar dacă aceste calități se văd cu mult mai clar în jocul lui, ocupând prim-planul personajului, nu-i lipsesc actorului (și prin el, lui Peer Gynt) datele de substrat existențial, de meditație, de reflexivitate, acelea care, în partea finală a spectacolului, mai ales, întorc personajul spre sine, cu interogații sfâșietoare (de reținut, în acest sens, monologul plin de dramatism pe care actorul îl rostește cu o liniște interioară grea, aproape hamletiană). Iar întâlnirile cu Topitorul de nasturi au ardoarea unei aspirații fierbinți, dorința de a-l convinge pe acesta – de fapt, de a se convinge pe sine – că toată viața Peer Gynt a fost *el însuși.* Deziluzia că nu o poate dovedi are înfiorări tragice – aici fiind punctul nevralgic în care ar mai fi loc de nuanțe și accente. Oricum însă, strădania actorului de a surprinde personajul în condiția lui esențială e izbutită. El pare să fi urmărit înțelesurile desprinse din exegeza lui Georg Groddeck despre *Eu* și *Sine* (căci le-a avut la îndemână prin intermediul mai sus citatului studiu al lui Ion Vartic), care ne asigură că, „prin însăși substanța sa psihosomatică, omul

nu poate fi niciodată el însuși: în el trăiește altcineva, prin el se mișcă, vorbește, dorește și acționează un altul, un fel de zeitate cumplită, capricioasă, care își face toate poftele, fiind o omnipotență fără margini. Această divinitate care respiră în noi este sinele, adică inconștientul nostru, lui însuși îndeajuns. *Eul nu e deloc Eu; e o formă schimbătoare prin care se manifestă Sinele.*"

În rolul Aase – mama lui Peer, evoluează excelent Tatiana Ionesi, care realizează un personaj încântător prin calda duioșie maternă, dar și prin deschiderea spre fabulosul mitomaniei lui Peer. Alert în prima fază și înfiorat de griji și așteptare mai apoi, personajul impresionează profund în scena morții – cea mai emoționantă scenă a spectacolului. Se reține, de asemenea, evoluțiile Georgetei Păduraru în rolul Femeii în verde, a lui Florin Mircea în rolul Topitorului de nasturi, a lui Doru Aftanasiu în rolul fierarului Aslak și a lui Silviu Manoliu în rolul Bătrânului din Dovre, în rest, actorii distribuiți răspunzând cu siguranță la solicitările multiple (aproape toți joacă mai multe roluri (magi, troli, nuntași, vrăjitoare, dansatoare, marinari, oameni de afaceri, etc.). O singură rezervă: Ana-Maria Florea (elevă), care joacă rolul Solveig și care nu reușește decât să ne convingă de tinerețea și puritatea personajului.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași – Peer Gynt **de Henrik Ibsen. Regia: Cristian Ioan. Decorurile: Clara Labancz. Costumele: Axenti Marfa. Muzica: Raluca Ioan. Mișcarea scenică: Dana Coșeru. Distribuția: Adrian Păduraru (*Peer Gynt*), Tatiana Ionesi (*Aase*), Ana-Maria Florea (*Solveig*), Florin Mircea (*Topitorul de nasturi*), Doru Aftanasiu (*Aslak*, *Bucătarul*, *Slăbănogul*, *Un trol*), Liviu Manoliu, Georgeta Păduraru, Livia Iorga, Petru Ciubotaru, Emil Coșeru, Constantin Avădanei, Pușa Darie (*Mama mirelui*, *Oracolul*), Gelu Zaharia, Cătălin Tudor Manea, Diana Ignat, Gabriela Iacob, Brândușa Aciobăniței. La pian: Cristian Popa.**

Oltița CÎNTEC

În sfârșit, o inițiativă particulară

Actorul Teodor Corban, din trupa de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, a împlinit recent 20 de ani de activitate. O aniversare specială pentru orice om de teatru, un fel de jumătate a drumului în carieră, pe care a dorit să o marcheze într-un mod deosebit. Printr-un rol, cum altfel?, dar nu pe scena instituției unde funcționează „cu baza", ci în cadrul unui proiect personal, privat. Curajos, Teodor Corban a experimentat aventura inițiativei particulare în domeniul artei teatrale pentru oameni mari, producând, sub umbrela firmei „Agenis", spectacolul **Asasinii de scafeți.** Pentru care a strâns singur fonduri – cu greu –, a copt ideea reprezentației, a conceput scenariul, l-a regizat și l-a promovat. Premiera a avut loc într-o sală obișnuită („Mihai Eminescu") dintr-un elegant hotel din urbe („Astoria"), în prezența curioșilor, a unor sprijinitori ai demersului său (membrii clubului Rotary) și a iubitorilor artei scenice. Evenimentul a fost notabil, fiind unicul de acest fel din „dulcele târg", obișnuit, de conservatorismul care-l caracterizează, să se simtă mai bine în matca lucrurilor deja probate de tradiție.

Autorul care l-a inspirat pe Teodor Corban a fost Eugène Ionesco. Absurdul pieselor sale e concurat serios de acela al realităților pe care le traversăm, așa încât frontiera dintre firesc și nefiresc, normal și patologic e tot mai dificilă de stabilit. Criza comunicării, a limbajului verbal o resimțim zilnic, acut, pe propria piele. Osatura spectacolului o constituie *Lecția*, căreia i-au fost adăugate un insert din *Sclipiri*-le

aceluiași Ionesco, binecunoscuta secvență muzicală „We dont need no education" din *The Wall*-ul lui Pink Floyd și câteva aliniate din Constituția României, referitoare la învățământ. Alegerea *Lecției* nu e deloc întâmplătoare. Un eșantion de avangardă, între timp clasicizată, care la vremea ei a scandalizat publicul, a devenit acum vehiculul unei inițiative care încearcă să schimbe peisajul instituțional ieșean. De unde trebuie început? Ca în orice parcurs transformator, de la educație și comunicare. Asta ne transmite triunghiul personajelor *Profesorul* (Teodor Corban)–*Eleva* (Antonela Cornici)–*Marie* (Doina Deleanu), într-o punere în scenă ale cărei principale calități sunt fidelitatea față de registrul absurdului, acuratețea artistică și ținuta interpretării. Teodor Corban a găsit forța creativă necesară pentru a fi, cu egală pricepere, și regizor și interpret al unuia din rolurile centrale. A imaginat o mizanscenă alertă, cu momente care te surprind, plăcut, precum acela al limbilor de pantofi viu colorate, expuse când venea vorba despre limbile latine, inox, când referințele vizau limbile germanice; „devorarea" discipolei se face și prin trecerea ei prin mașina de tocat, tocătura devenind apoi mezel și fiind servită publicului, ca semn că „circuiul elevei în natură" continuă. Rolul Marie e redimensionat, căpătând mai multă greutate. Personajul e mai în etate decât o sugerează în didascalii Ionesco, e mai aproape de vârsta înțelepciunii, a părului alb, intervențiile sale verbale, intrările și trecerile prin spațiul de joc exercitând un control mai sever asupra a tot ceea ce se întâmplă.

Asasinii de scafeți poate fi citit și ca o parabolă a ceea ce se petrece în sistemul nostru de învățământ: un sistem de tocat minți, complet neadaptat la realitate, tangent cu absurdul. Un sistem de asasinat scafeți, dacă acordăm cuvântului scafete („substantiv de genul ambigen, masculin la singular, un scafete, feminin la plural, două scafete. Se zice și o scafetă, doi scafeți", cum zice Eugène Ionesco) sensul său învechit, arhaic, de țeastă.

Întreprinderea lui Teodor Corban merită laude. Pentru efortul de a impune și la Iași, un loc unde viața economică nu e tocmai prosperă și noul câștigă teren mai greu, o companie independentă. Rezultatul artistic a fost cât se poate de agreabil. *Asasinii de scafeți* s-a vrut o „urmă", cum precizează actorul, a trecerii sale artistice prin lume. Urma e adâncă și, tocmai de aceea, semnificativă.

Doina DELEANU, Teodor CORBAN și Antonela CORNICI.

Cluj-Napoca

Ion CAZABAN

Deșteptarea primăverii din pădurea adormită

Sunt ceva ani de când, în teatrele noastre, există un evident interes pentru dans. Să menționăm scenele din București, dar și din Oradea, Cluj-Napoca, Odorheiu Secuiesc, Sfântu Gheorghe, Sibiu, Târgoviște, înseamnă, poate, să omitem altele, cu siguranță, să le ignorăm pe acelea, care li se vor alătura cu premierele lor până la apariția acestei cronici.

Numele belgianului Marc Bogaerts, realizatorul spectacolului **Frumoasa din pădurea adormită** la Naționalul clujean, începe să fie cunoscut de publicul nostru, colaborând anterior cu Opera din capitală și cu teatrul din Sibiu (unde a semnat, împreună cu regizorul Mihai Maniuțiu, *Eu, Rodin*, o montare demnă de reținut). Coregraf și pedagog, activitatea sa a fost bine apreciată în mai multe țări din continentul european și american, în câteva zeci de companii de balet și operă. Preferă montările imaginate pe mari suprafețe, având posibilitatea desfășurării unor formații numeroase – după cum am remarcat și la cea mai recentă, concepută și lucrată de unul singur, la Cluj-Napoca. Povestea *Frumoasei adormite* capătă, pentru el, noi înțelesuri și cu totul alte rosturi, pe care le-a mărturisit în interviurile date. Pornind de la o incitantă abordare psihanalitică a basmului, îi va descoperi utilitatea educativă pentru tinerii aflați în pragul vieții sexuale. În scenariul lui Bogaerts, trezirea fetei adormite, după un somn prelungit, are semnificația trecerii la starea normală de femeie, la libertatea de a fi femeie, așa cum este afirmată justificat în prezent. Coregraful privește cu luciditate situația tineretului de ambe sexe și n-am putea spune că înclină către o teză feministă. De fapt, este un spectacol care se adresează, în special, tineretului, fiind mai ales pe gustul său. De aici, explicabil succesul avut încă de la repetiții, printre cei din echipa alcătuită. Majoritatea participanților au fost aleși din rândul studenților apți pentru partiturile dansante și, în egală măsură, capabili să improvizeze cu plăcere pe tema dată. Ceea ce se vede pe scenă și se transmite în sală, chiar și celor care au depășit vârsta basmelor sau a „zadarnicilor chinuri ale dragostei...". Este o coregrafie permanent animată de bună-dispoziție, ca și de seriozitatea problemelor și scopurilor mai profunde. În legătură cu ceea ce și-a propus, Bogaerts spune: „După un spectacol ca acesta, mi-ar plăcea foarte mult să organizăm niște discuții despre rolul bărbatului și al femeii în societate. Iar spectacolul ar putea fi folosit ca un catalizator. Nu discutăm despre spectacol, ci prin spectacol să inițiem o dezbatere" (*Man-in-fest*, nr.21–22, 2005).

Interpretarea psihanalitică, dedesubturile sexuale ale basmului capătă, deci, finalitate educativă. Pe scenă, sunt citite – cu umor inevitabil – pagini redactate didactic. Probabil, cel mai respingător adversar se dovedește minciuna, sursa principală de conflict. Pentru că, minciuna împinge la amânarea dorințelor, la amorțirea simțurilor – aruncă într-un somn nefiresc care, desigur, va avea și deșteptare. După unii, o „deșteptare a primăverii"... Este minciuna dintre rege și regină, soț și soție – dezvăluită de apartéuri, ca în teatrul clasic – cu care începe spectacolul. O minciună care va duce la minciuna adulterului. Regele și regina se leagănă senzual pe un balansoar supradimensionat, alternând surâsul prefăcut cu strâmbăturile ascunse, ce denotă sentimentul autentic. „Te iubesc!", „Te vreau!" – cuvintele lor parodiază formalismul erotic. Un erotism interesat, totuși, pentru că dorința de a avea un copil este reală. Este, apoi, minciuna dintre rege și pubera prințesă care vrea să cunoască taina vieții, presimțită, de altfel, cu propriul trup, dar așteptând confirmarea de la cei cu experiență, aprobarea paternă, ceea ce indică o mentalitate. Coregraful-scenarist a optat pentru acest basm pentru că, fiind răspândit, este mai ușor de urmărit în sensurile atribuite acum. Tinerii costumați (desigur) în albastru și tinerele costumate (desigur) în roșu vor comenta cele ce se întâmplă la nivel înalt împărătesc, tânjind parcă după împlinirea erotică adultă.

Spectacolul este compus pe firul basmului, dar din episoadele sale, se desprinde un personaj sau altul și expune explicit în sensul tematicii. Bogaerts procedează demonstrativ printr-o extindere a momentelor pe măsura suprafeței scenice, prin multiplicarea progresivă a dansatorilor, intrări, ieșiri și reveniri de efect vizual dinamic, prin reluarea și modificarea semnificativă a mișcărilor solistice sau colective. Se obțin momente reușite, când dinamismul cromatic al evoluțiilor coregrafice captează publicul. Remarcăm și noi – cum eram informați – tendința de renovare prin bufonadă, clovnerie acrobatică, elemente de dans sportiv și gimnastică artistică. Fără îndoială, repetițiile spectacolului au fost, pentru tinerii interpreți, un exercițiu nemaiîntâlnit. De la coregraful pentru care „tot ceea ce mișcă este dans", mai aflăm că tinerii au învățat în două luni „cum se mișcă în dans, din punct de vedere tehnic, un grup". Reținem jocul cu căldările, deopotrivă vizual și sonor, dar mai ales „războiul sexelor", reprezentat în pași de dans, amintindu-ne, într-un fel, de „răpirea sabinelor", trecând antrenant de la confruntare la atracție, oscilând sugestiv între violență și tandrețe. Dansul este calitatea forte a spectacolului.

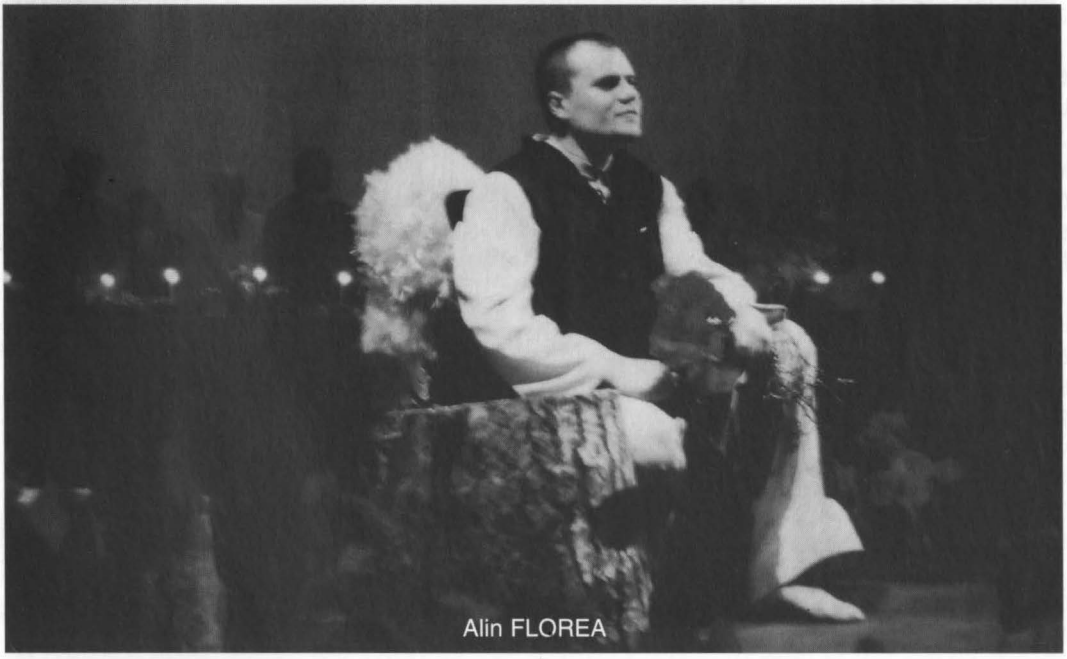
La sfârșit, deducem că pentru mica prințesă, trezită dintr-un somn secular, primul ei act sexual va fi unul incestuos: tânărul cu care se împreună (în aceeași cadă a plăcerilor, unde a zămislit-o regina-mamă) nu-i altul decât „brotacul" gimnast ce-i fusese tată... Neștiutoare, fiica, de astă dată, va cădea într-un incest cvuasioedipian! De aici, o altă poveste, la fel de psihanalitică, ar putea începe...

Teatrul Național din Cluj-Napoca – Frumoasa din pădurea adormită. **Scenariul, regia și coregrafia: Marc Bogaerts (Belgia). Decor și costume: Cristian Rusu. Maestru coregraf: Livia Tulbure Gună. În distribuție: Ovidiu Crișan, Ramona Dumitrean, Ruslan Bârlea, Romina Merei, Rareș Stoica, Miriam Cuibus, Eva Crișan, Angelica Nicoară, Irina Wintze, Ionuț Caras, Cătălin Herlo, Cristian Rigman și alții. Premiera: 2 aprilie 2005**

Brăila

Diversitate și identitate

După un obicei răspândit de o bună bucată de vreme în teatrele noastre, „pachetul" de spectacole își are temeiul său periodic, atât pentru organizatorii ofertanți, cât și pentru cronicarii invitați să le vadă și să le comenteze. Se poate ajunge, astfel, la constatări critice mai explicit comparative și chiar de temporară sinteză, ocolită operativ când singurul scop este vizionarea unei premiere. Patru spectacole văzute la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, – dintre care trei într-o singură zi – au alcătuit un program cam încărcat, desigur, dar, cel puțin pentru mine, de un real interes. Important este, cred, să nu te plictisească, să nu te obosească din cauze intrinseci și, dacă trec peste unele neajunsuri (semnalate judicios, mai devreme, într-un articol, de Doina Papp), oferta brăileană continuă să fie semnificativă, după câteva stagiuni, prin multitudinea tatonărilor și propunerilor sale teatrale. A judeca aspru neîmplinirile, tot ceea ce nu ne satisface încă, ar fi excesiv și ne-ar ascunde pădurea din cauza unor crengi uscate. În splendida clădire de secol XIX de la Dunăre, există o apreciabilă tendință de înnoire, confirmată de repertoriu, dar mai cu seamă, de colaborarea cu tinerii regizori. Aceasta, firește, include un risc, riscul unor „idei de spectacol" (cum le voia, odinioară, Ion Sava) care nu-și află o concretizare convingătoare pe scenă, din varii motive, în primul rând dintr-o inerentă lipsă a experienței regizorale. Un merit al conducerii teatrului brăilean este că a înțeles că e mai bine să riște, că altfel nu-i posibil, că infuzia de tinerețe creatoare este inevitabilă și atunci, e preferabil să fie



Alin FLOREA

mai devreme. Aici, au avut prilejul să lucreze, curând după terminarea studiilor dintre cei ştiuţi de noi: Radu Nichifor, Sorin Militaru, Radu Apostol, Radu Afrim, Camelia Hâncu – cu toţii într-o evoluţie interesantă, cu opţiuni şi modalităţi scenice distincte. Cum spuneam la discuţia ce a urmat celor patru spectacole vizionate (unul doar găzduit acolo), acest merit al generozităţii teatrului şi, în fond, al deschiderii sale spre viitor, poate fi, însă, superficial privit de cei atraşi cu precădere de reuşitele imediate, neatenţi la fazele pregătitoare, la montări care nu trebuie ignorate tocmai pentru că sunt discutabile.

În regia Cameliei Hâncu, *Povestea unui înger* este, nu numai cu alt titlu, dar în cu totul altă viziune, textul lui Marin Sorescu, *La lilieci*. Spre deosebire de montările anterioare, fixate asupra profilului psihosociologic al personajelor, într-o anume conjunctură istorică, ceea ce se descoperă pe scenă, acum, este povestea despre *viaţă* şi *moarte*. Pe regizoare o interesează povestea, metafizică în esenţă, a acelui sat oltenesc, cu oamenii săi, trăind anonimi între cerul cu stele mişcătoare şi pământul cu flori trecătoare, roşii ca sângele... Doar Îngerul – şi Poetul – le ştie numele şi povestea trecerii lor prin viaţă. Când cuvintele numeroaselor personaje nu rămân, învălmăşite de viteza rostirii, în adâncul scenei ori acoperite de muzică, atunci când vedem şi auzim deopotrivă, spectacolul se impune cu adecvare stilistică soresciană, de o simbolică transcendentală în evocarea satului oltenesc, cu nimic mai puţin emoţionantă decât a celui transilvan, la Blaga.

Preocuparea Cameliei Hâncu pentru vizual şi vizualitate am regăsit-o, într-o turnură experimentală, în *Live video performance*, realizat cu tinerii de la Universitatea „Brâncoveanu". Aceştia au fost nu numai „actori" în spaţiul scenic, în faţa ecranelor cu imagini proiectate, dar şi participanţi cu sugestii aplicate la elaborarea spectacolului. Este un joc continuu de imagini – de la cele fizice, pe scenă, la cele de diapozitive sau video, pe ecrane – care se raportează, dialoghează, se cuprind interactive, câteodată spiritual, cu umor. Dacă ar fi fost conceput mai strâns, mai selectiv, fără repetări şi lungimi inutile, ar fi folosit la captivarea publicului în sensul experimentului intenţionat. Ar fi păcat să nu se mediteze, mai departe, la finisarea necesară.

Năzdrăvanul Occidentului de Synge, pentru regizorul Nicolov Perveli Vili, se rezumă a fi un subiect de spectacol distractiv, dirijat spre un comic tradiţional, cu momente atent ritmate, cu comportamente şi gaguri deja văzute, dar mereu de efect. Dacă s-ar fi mers analitic în profunzimea situaţiei de viaţă, s-ar fi aflat, probabil, soluţii scenice mai puţin uzate pentru caracterizarea unei lumi nu numai pitoreşti, dar de o ciudată cruzime în rezolvarea radicală a conflictului dintre copii şi părinţi – o lume pentru care crima este o performanţă, la fel ca una sportivă! Traducerea românească a titlului, dacă are un sens, nu poate fi decât ironic, oricum ambiguu.

Tăblia de la marginea patului este primul text de Mimi Brănescu pe care-l cunosc şi asta pe scenă. Firește, nu-l pot compara cu altele ale autorului (cum face Doina Papp). Observ însă că titlul nu corespunde decât parţial desfăşurării sale dramatice. Deşi amintirea obsesivă a bărbaţilor este una de căpătâi pentru fiecare dintre cele trei personaje feminine. Lent, aproape static la vedere, totuşi expresiv fragmentat şi desenat în ralanti, acompaniat de pian în mare parte, spectacolul regizat de Radu Nichifor îndreaptă totuşi interesul nostru dincolo de monotonia deliberată, prin reuşitele interpretative ale actriţelor Liliana Ghiţă, Monica Zugravu-Ivaşcu şi Ludmila Filip, care joacă exact, concentrat, nuanţat adesea, relevând faţete surprinzătoare. Nu ecourile beckettiene, ionesciene, sartriene de text deranjează; ele sunt abil integrate. Deranjează finalul (sinuciderea numitului

Sfânt Petre) care, dacă satisface publicul doritor de variație și destindere, aparține altei piese, strică tot ce se acumulase ca atmosferă și emoție.

Succesiunea unor spectacole de o mare diversitate, în care opțiunea teatrală a fiecărui regizor se manifestă în libertate, poate da impresia unei stagiuni fără un clar sens programatic. În diversitatea tipurilor de spectacol, recunoaștem marea disponibilitate a actorilor de a interpreta nu numai texte, dar preferințe regizorale diferite. Să fim de acord că, în prezent, identitatea dinamică a scenei brăilene constă tocmai în faptul că se află în plină elaborare și căutare de sine. Așa cum se petrece, din timp în timp, în orice teatru care, evitând stagnarea rutinieră, vrea să-și păstreze vitalitatea creatoare.

Teatrul „Maria Filotti", Brăila – Povestea unui înger, **după** La Lilieci **de Marin Sorescu. Dramatizare de Iulia Costescu și Camlia Hâncu. Regia: Camelia Hâncu. Costume: Laura Alexe. Decor: Doru Zanfir. Muzica: Cornel Cristei. Cu: Alin Florea *(Îngerul)*, Antonia Ilie *(Mama – Nicolița)*, Liviu Pintileasa *(Tatăl – Fănică)*, George Costache *(Copilul Mărin)*, Nicolae Țăranu *(Popa Niță)*, Liliana Ghiță *(Băla)*, Ludmila Filip *(Măria Bălii)*, Cornel Cimpoae *(Nea Florea)*, Mircea Valentin *(Seder)*, Marcel Turcoianu *(Dumitru)*, Dan Moldoveanu *(Ciocea, Niță)*, Ramona Gângă *(Rita, Mărioara)*, Elena Andron *(Budeanca, Leana, Mita)*, Costică Burlacu *(Mitrele, Duduianu, Oficiantul)*, Ana Zubcu *(Maica, Anica)*, Florin Chirpac *(Moșul)*, Wanessa Radu *(Ioncica)*. Stagiunea 2004–2005.**

Teatrul „Maria Filotti", Brăila – Năzdrăvanul Occidentului, **de John Millington Synge. Scenografia George Mosorescu. Ilustrația muzicală și regia: Nikolov Perveli Vili. Cu: Marcle Turcoianu *(Cristoper Mahon)*, George Țoporoc *(Bătrânul Mahon, tatăl său)*, Costică Burlacu *(Michael James Flahert, hangiu)*, Ramona Gângă *(Margaret Flaherty, fiica sa)*, Alin Florea *(Shawn Keogh, vărul ei)*, Elena Andron *(Văduva Quin)*, Jarcu Zane *(Philly Cullen)*, Dan Moldoveanu *(Jimmz Farrel)*, Emilia Mocanu *(Sara Tansey)*, Cătălina Nedelea *(Susan Brandy)*, Silvia Tariq *(Nelly)*, Bujor Macrin/Nicolae Țăranu *(un țăran)*. Stagiunea 2004–2005.**

Teatrul „Maria Filotti", Brăila – Tăblia de la marginea patului, **de Cornel Mimi Brănescu. Regia: Radu Nichifor. Scenografia: Vioara Bara. Muzica originală: Cornel Cristei. Cu: Liliana Ghiță *(femeia care, cu siguranță crește pisici)*, Monica Zugravu-Ivașcu *(femeia care, de obicei, nu vorbește mult)*, Ludmila Filip *(femeia care, de obicei, vorbește mult)*, Cornel Cimpoae *(bărbatul care, stă cu mâinile în buzunar)*. Stagiunea 2004–2005.**

Galați

Irina IONESCU

Personalități puternice, roluri ofertante

Trei elemente recomandă spectacolul regizorului Mircea Cornișteanu după piesa *Dragă Elena Sergheevna* de Liudmila Razumovskaia, la Teatrul „Fani Tardini" din Galați.

Textul este primul dintre ele. Jucat de foarte multe ori la noi – personal am văzut, până acum, alte cinci–șase versiuni scenice – acesta este montat, din nou, ca în majoritatea cazurilor anterioare sub titlul *Șantaj*. Lăsând la o parte curentul la modă și lipsa de imaginație a regizorilor și a directorilor de teatre, atunci când se pune problema alcătuirii repertoriilor – este de menționat însă de la început faptul că textul are întotdeauna foarte mult succes la public. Lucru perfect explicabil datorită realelor sale calități. Acțiune restrânsă și clar delimitată, situații concrete și dialoguri adecvate, personaje puternice și bine conturate – atribute

Liliana LUPAN

Florin TOMA, Cristina UJA, Gabriel Mircea VELICU, Aureliu BÂTEA

după care dramaturgia românească contemporană încă mai tânjește, chiar dacă ele aparțin prin definiție genului dramatic.

Textul excelent al Liudmilei Razumovskaia a intrat la Galați pe mâna unui *regizor experimentat*. Mircea Cornișteanu are peste 32 de ani de carieră. A montat aproximativ 130 de spectacole – de teatru, de animație, de operetă, musicaluri sau producții la televizune și urmează să realizeze în curând un spectacol de teatru-dans. Greu de crezut că a întâmpinat vreo problemă în montarea textului sau că nu a ieșit ceea ce și-a dorit. Un spectacol de repertoriu mai mult decât corect-decent-onorabil, fără pretenții extraordinare (și de cele mai multe ori snoabe) de succes sau urme de capodoperă.

Al treilea element de interes – după text și discreta regie a lui Mircea Cornișteanu – este dat de *trupa* teatrului din Galați. Foarte buni, chiar dacă unii dintre ei sunt extrem de tineri, actorii din *Șantaj* reușesc să construiască personaje credibile și apreciate de către public. Personal, mi-au plăcut în mod deosebit Aureliu Bâtcă și Gabriel Mircea Velicu, poate și pentru că au avut roluri mult mai ofertante decât ceilalți.

Interzisă multă vreme de comsomol, de partid și de stat, de însuși Gorbaciov, piesa Liudmilei Razumovsakaia se impune încă o dată prin personalitățile puternice și hotărâte să supraviețuiască pe care le propune, în contrast cu împietritele ideologiile stalinist-leniniste, cu sordidul locuințelor la comun, cu regulile noilor oligarhi.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galați – Șantaj de Liudmila Razumovskaia. Traducerea: Tudor Steriade și Lia Crișan. Versiunea scenică, ilustrația muzicală și regia: Mircea Cornișteanu. Scenografia: Klára Labancz. Distribuția: Liliana Lupan, Florin Toma (debut), Aureliu Bâtcă, Gabriel Mircea Velicu, Cristina Uja/Mihaela Lecca (debut). Data premierei: 12 martie 2005.

Sibiu

Joc de echipă, improvizații de succes

Derby este un spectacol *à la americaine*, cu două echipe adverse, cu majorete, comentarii *live,* ring de box, voturi la vedere și surprize pentru public. Divertisment în stilul emisiunilor interactive de televiziune, concurs cu reguli clare și teatru dramatic, cu multe momente de actorie de bună calitate.

Totul – în acest spectacol al Teatrului Național „ Radu Stanca" – se desfășoară pe suportul unei structuri foarte simple, inedite pentru publicul românesc, dar care a prins foarte bine și la noi.

Un ambalaj puternic colorat, sclipitor, comercial, vandabil îmbracă – de fapt – o competiție între forțe și talente de aproximativ același calibru, care își disputâ cu mult *fair-play* locul de învingător, grație inspirației de moment, a unei mai bune comunicări, coordonări sau sincronizări scenice.

Se bazează exclusiv pe improvizații de câteva minute, care respectă unele teme date și este compus, în forma lui finală, dintr-o mulțime de esențe tari și foarte tari pentru piese de teatru adevărate, cu conflicte actuale a căror tensiune și intensitate s-a dovedit deja a fi una viabilă. Cel puțin la nivelul interpretării.

Derby este, practic, un show care rezumă în scene-cheie o mulțime de scenarii posibile. Cu succes la public deja verificat. Oferă, în plus, tot atâtea ocazii de (re)confirmare actorilor din distribuție, care ne conving că pot juca roluri din game extrem de diverse: drame de toate tipurile, comedie, *musical*-uri, teatru de gest și mișcare.

Victoria poate aparține uneia dintre echipele în înfruntare, mereu alta sau aceeași. Reprezentația pe care am văzut-o a fost câștigată de echipa albastră condusă de Monica Anghel, deși personal am votat consecvent cu roșii, unde căpitan era Ioan Gyuri Pascu. Dintr-o simpatie personală, firește. Oricum, nu s-a aflat nimeni în *off-side*, absolut toți jucătorii și-au apărat cum au putut/știut mai bine *poarta*, fără să primească *cartonașe galbene, roșii*, *penalty*-uri sau *autogoluri.*

Înainte de a-mi termina propria improvizație, mărturisesc totuși că nu mi-au plăcut decibelii fluierați direct în microfoane și metamorfozele majoretelor, întotdeauna de la rău la foarte rău.

Am petrecut – în schimb – o seară agreabilă, la un spectacol gândit special pentru a aduce în sălile de teatru un public cu o medie de vârstă mult mai mică decât cea a spectatorilor deja împătimiți.

Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu – Derby**. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Florilena Fărcășanu Popescu. Aranjamentul muzical și grafica electronică: Mircea Octavian. Coregrafia: Hugo Wolff. Echipa roșie: jucător invitat – Ioan Gyuri Pascu, Ovidiu Moț, Florentina Țilea, Cristina Flutur, Vera Popescu, Adrian Neacșu, Pali Vecsei, Eduard Pătrașcu. Echipa albastră: jucător invitat – Monica Anghel, Dana Taloș, Ofelia Popii, Diana Fufezean, Codruța Vasiu, Florin Coșuleț, Cătălin Pătru, Bogdan Sărătean. În alte roluri: Mihai Coman, Viorel Rață, Cătălin Neghină/Daniel Deac, Cristina Stoleriu, Maria Anușcă, Raluca Iani, Laura Ilea, Ema Vețean, Ionela Acasandrei. Data premierei: 17 aprilie 2005.**

Oana BORȘ

Tristețea unor oameni singuri

Una dintre tarele sistemului teatral românesc este izolarea din ce în ce mai evidentă față de alte spații de gen. Prezențele noastre în exterior sunt sporadice, cum tot astfel sunt și cele străine aici. Astfel că există vagi repere estetice legate de ceea ce se întâmplă în teatrul european și nu numai. În același timp, în nevoia noastră de *ceva, de altunde* avem tendința de a transforma în eveniment orice spectacol care poposește pe la noi.

Sunt câteva locuri unde te poți conecta la pulsul lumii, chiar dacă, uneori, întâlnirea nu produce *luminarea* pe care o așteptăm, ci ne dă doar posibilitate să luăm contact cu școli, atitudini, mentalități.

Unul dintre ele este Sibiul, care prin Festivalul lui Internațional a devenit cel mai important loc de întâlnire cu creatori de peste hotare. Mai mult, spectacolele realizate de Andrij Zholdak aici au însemnat un moment important pentru teatrul sibian, dar și pentru cel românesc.

Se pare că proiectul, de a lăsa ușa deschisă creatorilor din alte părți este acum mult mai extins, regizori din diferite zone culturale fiind invitați să monteze aici. Unul dintre ei este și croatul Robert Raponja, directorul lui Istrian National Theatre și, în același timp, coordonatorul Festivalului Internațional ce are loc în fiecare vară pe malul Adriaticii, la Pola. Regizorul croat, cu o carte de vizită ce cuprinde producții realizate nu numai în spațiul ex-iugoslav, dar și în alte țări, cu precădere în Italia, a montat la Teatrul „Radu Stanca" două texte din zone dramaturgice diferite : *Hamlet în sos picant* de Aldo Nicolaj și *Căsătoria* de Gogol.

Raponja pare precupat, în primul rând, de „crearea unui metalimbaj". De modul în care, dincolo de cuvânt, gestul, încărcătura energetică pot avea putere de comunicare mult mai mare. De aceea, în *Căsătoria,* subtilitatea lucrului cu actorii este evidentă. De altfel, regizorul le creează situații ofertante și îi obligă să îmbrace haina unor personaje complexe.

În primul rând, mută acțiunea afară, lărgește spațiul, îl deschide. Este curtea lui Ciubukov, plină cu saci cu mazăre, imagine prosperă. Modul de a acționa al lui Stepan Stepanovici și al Nataliei Stepanovna este marcat de acest lucru. În timp ce vorbesc mută sacii grei, îi cară cu roaba. Totul se face cu efort, sunt marcați de muncă. Felul de a rosti este unul brut, direct, reacțiile sunt fruste, rostirea ajunge ușor la tonalități înalte. În acest univers, pătrunde Lomov, personaj contrapunctiv. Ivan Vasilievici este un boem. Subțire, delicat, cară un geamantan în care pare că și-a strâns întreaga avere, în timp ce, stingher, nu știe ce să facă cu buchetul de flori adus Nataliei. Este un om-orchestră, cântă la muzicuță, la acordeon, are și o vioară cu el. Pali Vecsei, interpretul rolului, este extrem de plastic, flexibil, cu o expresivitate facială specială. Regizorul speculează acest lucru, astfel că Lomov este plin de ticuri, de grimase, care se accentuează când emoția îl cuprinde și devin mai vizibile, atunci i se accentuează enervarea. De altfel, pe această sinusoidă a acumularii de energie, urmată de relaxare (la apariția împăciutoare a lui

Ciubukov), îi obligă regizorul pe protagoniști să se dezvă-luie în cheia impusă. Din păcate, marșează prea mult pe acest lucru, astfel încât mecanica de construire a rolurilor iese în prim-plan, personajele pierzând din firesc.

Ceea ce compensează însă această accentuare a detaliului este faptul că regizorul nu scapă din vedere întregul. Spectacolul transmite starea de a fi a unei lumi triste care încearcă să uite de singurătate, a unor oameni care luptă cu viața cotidiană și cu ei înșiși, pentru a scăpa de această apăsare. Sunt de remarcat și creațiile celor trei actori (Ofelia Popii, Gelu Potzolli, Pali Vecsei), unii dintre cei mai buni ai teatrului sibian, în acest moment.

Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu – *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov. Regia: Robert Raponja. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Gelu Potzolli, Ofelia Popii, Pali Vecsei.

Pali VECSEI și Gelu POTZOLLI

Piatra Neamț

Mircea GHIȚULESCU

George Astaloș la Teatrul Tineretului

George Astaloș își depășește uneori opera dramatică (atât de semnificativă prin valoarea și răspândirea geografică) prin teatralitatea persoanei. Expansiv și convivial, atent interlocutor și pasionat vorbitor, el are darul magnetului, stârnind, în fiecare împrejurare, un val de curiozitate. Vorbește cu elocință despre propria operă, riscând să facă mai multă vâlvă prezentarea decât opera însăși. Are vocația prieteniei însoțită de sugestia ubicuității: dacă mergi la Paris, te invită fără fasoane la el acasă în rue de Boulainvilliers, dacă te afli în București, te poftește, pe cheltuiala lui, să-i vezi ultima premieră la Piatra Neamț. Acest „Mrożek român", cum l-a numit un critic francez datorită pieselor sale scrise în România în perioada „de rezistență" *(Vin soldații* și *Ce ne facem fără Willi),* evitat în mod scandalos de scenele din București, este unul dintre scriitorii români cu cea mai bună penetrare internațională, fiind jucat în mai toate limbile din Europa, dar și peste Ocean. George Astaloș are astăzi o operă dramatică impunătoare pe care a și expus-o cu un desăvârșit simț artistic în holul Teatrului Tineretului din Piatra Neamț cu ocazia premierei **Spargere fără profit.** În sistemul blagian al trilogiilor, el și-a grupat textele dramatice în opt trilogii deși, deplin simbolică ar fi fost cifra nouă (nu e târziu, pentru că George Astaloș are însușirea miraculoasă de a avea timp pentru orice): *Teatrul revoltei, Teatru punctual, Teatrul alienării, Teatru politic, Comedii, Teatrul intruziunii, Teatrul scenic, Teatru istoric.* Sunt opt volume elegante în limba franceză. Fiind mai toate traduse în românește chiar de autor, o versiune paralelă în limba română ar da, poate, imaginea completă asupra semnificației românești a operei lui George Astaloș. *Spargere fără profit,* în premieră la Piatra Neamț, alături de *O masă pe cinste* și *Pantofi de damă* fac o figură aparte în opera unui autor pentru care teatrul a fost totdeauna militant, util și eficient, oarecum străin de divertismentul pur. Subintitulată „farsă polițistă" comedia lucrează pe o situație dramatică binecunoscută: hoții care pătrund în toiul nopții în locuința cuiva, fie acesta un intelectual, ca în *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, fie o bătrână perfidă ca în *Bătrâna și hoțul* de Viorel Savin. La George Astalos nu mai există un proprietar. Comedia este integrală: hoțul inițial, un începător, este surprins de hoțul secund, spărgător profesionist (Dan Grigoraș, distins și cumpănit), aceștia doi de inspectorul de la electricitate, de somnambuli care se plimbă noaptea pe acoperișurile clădirii, cum este Generalul nebun sau Doamna care dă comenzi. Pare că situația realistă se epuizează și că acest spațiu în care toată lumea vine să fure este lumea însăși pe care oamenii nu fac decât să o jefuiască. Regizorul Octavian Greavu (plecat din România în 1971, după declanșarea revoluției culturale, ca Vlad Mugur și alții), asistat de scenograful Laurențiu Dumitrașc, organizează un spațiu de lux cu obiecte de artă de mare valoare: tablouri de Renoir, Picasso, Tonitza, statui, bijuterii și bani. Doar că toate acestea sunt false: perfecte imitații ale valorilor și nu valori reale, ceea ce provoacă, în plină comedie, întrebarea neliniștitoare dacă nu cumva George

Astaloș ne avertizează să fim mai selectivi cu ce anume „jefuim" în viață, riscul fiind să ne alegem doar cu falsuri. Bebert, începătorul naiv (jucat cu mobilitate și umor de Victor Giurescu, cu sunete argotice de București cum îi place dramaturgului), va renunța la spargeri pentru iubire. Din tot ce i se întâmplă, o alege pe tânăra *Julieta* (Nora Covali). Temele lui Astaloș, chiar dacă în cheie comică, sunt mereu prezente. Iubirea contra militarismul din *Vin soldații* este reprezentată de Generalul somnambul, o caricatură a militarismului ajuns la demență. Paul Chirilă face față cu greu unui rol extrem de bogat în semnificații, pe care Octavian Greavu îl reduce, prin costum, la caricatura (stângaci interpretată) a unui comunism decrepit. Este un amestec de personaje verosimile și neverosimile, iar întâlnirea dintre ele nu este foarte motivată. Dacă cele „verosimile" (Bebert, Șefu, Julieta, Amazoana – spectaculoasă apariție a actriței Dorina Maria Haranguș) sunt acceptabile, intruziunea „absurzilor" (Generalul, Doamna care dă comenzi cu mașina ei urmuziană de măcinat cafea – Smaranda Astanei este o bizară apariție de pe tărâmul celălalt) produce un spectacol autonom. Un spectacol absurd, ai zice, închis într-unul semirealist. Un inspector cu electricitatea, asemănător Căpitanului de pompieri din *Cântăreața cheală* (rol bine executat de Florin Mircea) se află la frontiera dintre cele două registre stilistice. Spectacolul lui Octavian Greavu reușește să se reunifice stilistic abia spre final, când totul se transformă în muzică, dans și voie bună.

Teatrul Tineretului, Piatra Neamț – *Spargere fără profit* **de George Astaloș. Regia: Octavian Greavu. Scenografia: Laurențiu Dumitrașc. Distribuția: Smaranda Astanei *(Doamna)*, Nora Covali *(Julieta)*, Dorina Marina Haranguș *(Amazoana)*, Dan Grigoraș *(Șeful)*, Victor Giurescu *(Bebert)*, Paul Chirilă *(Generalul nebun)*, Florin Mircea *(Inspectorul)*. Premiera: 4 aprilie 2005.**

Brașov

O mască râde și două plâng

Un eșantion de trei spectacole din repertoriul recent al Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov îți provoacă amare reflexii. Pare că toți autorii sunt supărați pe lume, pe ei înșiși și, în cele din urmă, pe Dumnezeu. Dramaturgul austriac Peter Turini privește lumea prin ochii preotului Cristian Bley care și-a păstrat castitatea până la maturitate pentru a se feri de păcat. El este pe punctul să se spânzure pentru că nu a aflat ce înseamnă Păcatul pe care se fundamentează religia creștină. De fapt, nu discerne frontierele adesea confuze dintre Bine și Rău, motiv pentru care despre Păcat este mai bine să taci. Ceea ce și face în final, când își taie limba ca să nu răspundă la întrebările unei ziariste. Până atunci, însă, Cristian, pornit în căutarea Păcatului, este sodomizat, cunoaște femeia (Magda), politica (amintirea neștearsă a nazismului îi provoacă scene exaltate actriței Alma Hahn, admiratoare a „bărbăției" hitleriste), bogăția și sărăcia dar, mai ales, îl cunoaște pe Rudi Hoffman, un tânăr care vrea să devină actor suportând toate umilințele unei societăți pe cât de arogante, pe atât de abjecte,

Bianca ZUROVSKI, Dan SĂNDULESCU, Viorica GEANTĂ CHELBEA

pentru a fi distribuit într-un film. Spre final, acești dejectați ai lumii, sunt izolați într-o *sfântă familie* degradată: Cristian, Magda și Rudi, adică Tatăl, Mama și Fiul. Cel din urmă, dacă nu va fi crucificat, va fi împușcat de poliție pentru un omor involuntar. Este limpede că Turini urmează schema biblică a Tatălui, Fiului și Fecioarei Maria. Dar sensul acestei noi perspective creștine este negativ. *Cristian/* Dumnezeu nu este doar mut și „întemnițat", cum spune Turini, ci se osândește la tăcere după ce asistă la jertfa inutilă (pentru că nu a mântuit pe nimeni) a fiului său. Înainte de a pune spectacolul în scenă, Camelia Tino, de la Viena, a adaptat textul lui Peter Turini de asemenea manieră încât nu mai este clar de ce se numea *Diavolul și Moartea.* Sub titlul **Ispita. Reportaj**, regizoarea pune accent pe „cazul" preotului Cristian Bley, transformat în fapt divers care hrănește mijloacele media. Într-o formulă scenografică proprie (lumea este urâtă ca un depozit părăsit, cu geamurile sparte, în care se adună toate deșeurile: foști oameni, foste sentimente, foste valori, inclusiv acele figuri religioase de care vorbeam, transformate în haimanale, cloșarzi sau boschetari), Camelia Tino compune un spectacol dramatic, uneori cutremurător prin colecția de situații umane urâte pe care le examinează Peter Turini. Nu cumva Urâtul este chiar Păcatul căutat de preotul Cristian Bley? La această întrebare poate da răspunsuri interesante și teatrul actual. Revelația, pentru noi, nu a fost Virginia Itta Marcu *(Magda)* agilă, promptă pe replică, care păstrează aceeași candoare copilăroasă a expresiei oricât înaintează în vârstă, ci Radu Negoescu, un actor pe care îl vedem foarte rar. El pare să-și fi descoperit aici rolul vieții. Nu este numai un preot, ci Dumnezeu însuși, ostenit de propria creație care nu mai are nimic de făcut decât să proclame tăcerea, autismul de care este, de secole, învinovățit. Un Dumnezeu sinucigaș la

începutul spectacolului, un altul care își retează limba, la sfârșit. Confuz și împovărat, acest Dumnezeu interpretat de Radu Negoescu nu mai păstrează din figura tradițională decât imensa și inutila lui bunătate. Ar fi nedrept să-l omitem pe Marius Cordoș *(Rudi*/Fiul), un munte de bună-credință înșelată și pe Viorica Geantă Chelbea care atacă în forță rolul bătrânei naziste Alma Hahn.

Nicoleta Esinencu de la Chișinău este la fel de supărată pe lume ca Peter Turini de la Viena, dar din alte motive, poate, mai întemeiate. Iată că belșugul unui autor austriac de mare succes și sărăcia unei tinere din Basarabia, care mănâncă pâine unsă cu pastă de dinți, pot provoca aceleași reflexii severe asupra lumii. Nicoleta Esinencu își grupează însemnările dintr-un jurnal intim în monodrama intitulată violent **Fuck you, EU.Ro.PA.** Toți ținem jurnale să învingem timpul sau timiditatea. După ce a învins timiditatea, autoarea s-a aliniat acestei literaturi protestatare care începe cu „fuck you" și sfârșește cu „fuck you". Chiar dacă „nu șade frumos", domnișoara Esinencu are tot dreptul să înjure, pentru că scrie foarte nervos despre destinul basarabeanului sovietizat, trecut peste podul de flori, umblat prin Europa, suspendat între o țară de baștină care îi creează probleme de conștiință („ce i-am dat eu țării și ce-mi dă ea mie") și o Europă mofturoasă cu noii-veniți, ospitalieră, în cele din urmă, de vreme ce aflăm că Nicoleta Esinencu tocmai își consumă o bursă în Germania. Claudiu Goga, regizorul spectacolului, și-a dat seama că prea multă compoziție vizuală pe marginea acestui text rostit cu furie și pasiune de Ligia Stan nu se poate face. Dar, ceea ce a făcut, este pe cât de succint, pe atât de semnificativ. De pe un covor roșu care este al Rusiei, al comunismului și al Republicii Moldova se eliberează prin strigăt drama tinerei generații din Est cu toate inhibițiile ei politice, economice și sexuale.

O singură mască a râs la Brașov și aceasta este de proveniență franco-basarabeană: **O afacere sentimentală** (*Blaise,* în original) de Claude Magnier, în regia actorului și regizorului de la Chișinău, Petru Hadârcă. Una dintre acele comedii „de bulevard", mașinării de provocat râsul în care excelează autorii parizieni de la Eugène Labiche și Georges Feydeau până la Pierre Chesnot, Jean-Claude Carrière, Claude Magnier, Victor Haim și alții care au dus specia la perfecțiune. Subiectul, etern, se bazează pe inepuizabila sursă de umor și de tragedie care este relația dintre bărbați și femei, în toate combinațiile posibile. Un pictor fără operă (Blaise d'Ambrieux), închiriază un apartament de lux ca să-i primească pe viitorii socri, familia Carlier, inclusiv Laura, virtuala logodnică. Comediograful de tip parizian va lucra totdeauna cu *surpriza.* Acea *surpriză* care face lucrurile să se precipite și personajele să adopte soluții parțiale și minciuni salvatoare. În literatura română doar Tudor Mușatescu avea cultul *surprizei,* de unde și succesul său de public. Aici, prima surpriză este apariția chelnerului comandat la o agenție. Nu este chelnerul stilat așteptat, ci o adolescentă din Bretagne *(Marie)* care încurcă lucruri, nume și persoane, sfârșind prin a se îndrăgosti de Blaise. Odată declanșat mecanismul, surprizele se țin lanț: Laura Carlier este cam ciudată, Ariane, iubita pictorului, este și amanta domnului Carlier care acceptă căsătoria fiicei sale cu condiția ca viitorul ginere să-i cedeze apartamentul pentru o după-amiază. Surpriză pentru toată lumea: amanta onorabilului domn Carlier nu este Ariane, ci Pepita. În punctul final, când toate personajele se întâlnesc în același loc (*D-ale carnavalului* nu este străină de această structură, Caragiale fiind un mare admirator al lui Labiche, precursorul lui Magnier), Blaise și Marie ies din încăierarea generală și se furișează, optând pentru zări ale iubirii dezinteresate. Petru Hadârcă este pasionat de mecanismele

acestei așa zise comedii ușoare, cum am văzut în anterioarele sale spectacole de la Chișinău. Știe mai ales că acest tip de comedie se bazează pe refrene comice, nu multe, dar bine selecționate. El construiește succint, dar exact compozițiile actorilor și, dacă *Marie*/Iulia Popescu se află printre personajele cele mai aplaudate din spectacol, este și pentru că Petru Hadârcă inventează trucul ușilor automate din fundal pe care le va specula și Bianca Zurovski/*Laura*. Stăpân pe aceste refrene, regizorul face din familia Carlier un terțet comic (Viorica Geantă Chelbea, Bianca Zurovschi, Dan Săndulescu), cu atitudini identice solidar în stupiditate. Scenografa Stela Verebceanu compune un interior burghez, obișnuitul spațiu de lux al comediei de bulevard. Claude Magnier nu este un autor genial, dar știe atât de bine să stârnească râsul...

Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov – Fuck you, EU. Ro.PA! **de Nicoleta Esinencu. Un spectacol de Claudiu Goga. Cu: Ligia Stan.**

O afacere sentimentală, **după *Blaise* de Claude Magnier. Traducerea: Mariana Onceanu. Regia și ilustrația muzicală: Petru Hadârcă. Scenografia: Stela Verebceanu.Cu: Vlad Jipa, Demis Muraru, Iulia Popescu, Oana Hui, Dan Săndulescu, Viorica Geantă Chelbea, Bianca Zurovski, Ligia Stan, Carmen Moruz.**

Ispita.Reportaj, **după *Diavolul și Moartea* de Peter Turini. Traducerea: Tino Geirun. Un spectcaol de Camelia Tino. Cu: Andrei Ralea, Viorica Geantă Chelbea, Virginia Itta Marcu, Marius Cordoș, Vlad Jipa, George Custură, Constanța Comănoiu.**

Marinela ȚEPUȘ

Dialog regizor–actor

Există oare o modă a recitalurilor, numite și monodrame sau *one-man show*? Producții, mai mult sau mai puțin izbutite, împânzesc scenele (mici și mari, dar, mai ales, pe cele mici), în general, din nevoia actorilor de a juca, nemaitrebuind să aștepte a fi distribuiți, nemaidorind să stea la mâna directorilor, a regizorilor, a conjuncturilor de tot felul. Lăudabil gest, în definitiv! O monodramă se poate repeta chiar și în bucătărie sau pe balcon. Nu necesită decoruri complicate și un costum mai poți găsi, la urma urmei, chiar și în garderoba personală, dacă nu în cea a teatrului. De obicei, astfel de încercări mor repede din lipsă de public. Dar mai există și „asocieri" (fericite) între un actor și un regizor, la care, se mai întâmplă, din când în când, să se alăture câte un scenograf. O astfel de echipă poate face adevărate bijuterii, mici spectacole de studio, de club, de bar, ce sunt invitate în festivaluri de prestigiu, onorate cu premii. Sunt montări de jucărie, meșteșugit alcătuite, ușor de mișcat în spațiul teatral. Un astfel de spectacol am văzut la Brașov. Impresionant prin simplitate și bun-gust. Cu o actriță foarte specială, nu atât frumoasă, cât extrem de expresivă – Ligia Stan –, cu un pătrat din linoleum roșu-aprins, un scaun, un rucsac din care sunt scoase, pe rând, o brichetă, un pachet de țigări, o sticlă de apă minerală, la care se mai adaugă trei reflectoare așezate în triunghi (ele însele devenind personaje în economia

reprezentației), regizorul Claudiu Goga realizează un moment de teatru emoționant, mergător direct la suflet.

În *FUCK you, EU.ro.PA!*, se vorbește patetic, despre o lume apusă (la noi, dar oare și în Republica Moldova?!), se înjură o alta, despre care nu prea avem motive a crede că ar fi mai bună. Ligia Stan nu ne impresionează prin gesturi ample ori lamentări penibile, ci prin forța de a exprima o realitate (netrăită de ea, dar încă prea puternic existentă în sufletul majorității spectatorilor) cu mijloace puține, minuțios cântărite: priviri semnificative, aprinderea unei țigări cu gesturi îndelung căutate, băutul unei înghițituri de apă. Cucerește întâi spațiul de joc, bine delimitat, apoi, ne pătrunde pe noi. O urmărim, din ce în ce mai concentrați, captivați de ceea ce spune, de felul în care spune. Singură, doar cu fantasmele (ușor declarative) ale personajului, Ligia Stan ne captivează. Asta în ciuda faptului că textul pare ușor desuet: iar ni se vorbește de lipsa apei calde, de frigul din apartamente, de cozile infernale, de lipsa oricărui orizont, de atracția față de o Europă pe care doar ne-o imaginăm. Actrița e ca o magmă care curge lin, dar acoperă totul, ne ia cu ea, o creditățm până la capăt. Retrăim coșmarul.

Ca întotdeauna, Claudiu Goga „slujește" actorul, „uitându-se" pe sine. Firește, e numai o păcăleală. Prezența regiei e pregnantă în fiecare modulație a vocii actriței, în felul în care stă țintuită pe scaun, în reflectoarele-personaj (șfichiuind fața eroinei, ca la interogatoriile poliției sovietice), în linoleumul roșu, care, treptat-treptat, ne obsedează. Spectacolul este un remarcabil dialog regizor–actor.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – *FUCK you, EU.Ro.PA!* **de Nicoleta Esinencu. Un spectacol de Claudiu Goga. Cu: Ligia Stan.**

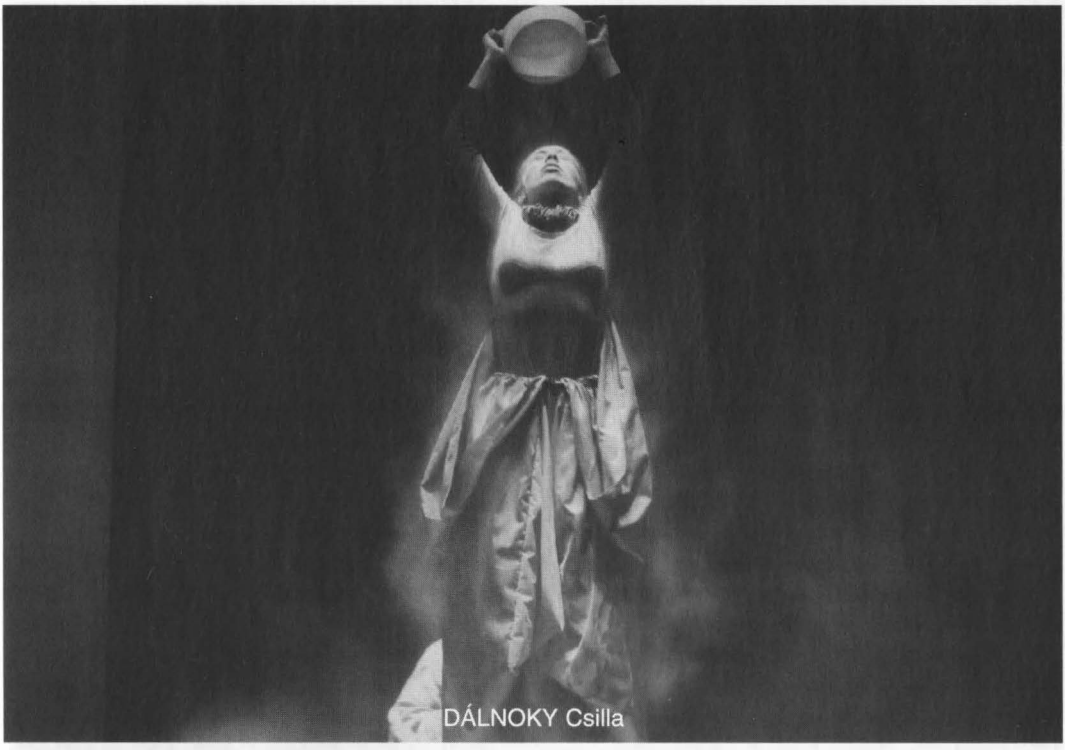
Miercurea Ciuc

Regizorul care se (re)găsește pe sine

Am urmărit cu destulă atenție evoluția artistică a regizorului Gavriil Pinte. Am fost colegi de generație la UNATC. Ca studenți, am colaborat de câteva ori la pregătirea unor examene. I-am admirat cu deosebire cultura, înclinația spre filosofie. Căuta (continuă să caute) o altă dimensiune, mai profundă, mai puțin abordabilă, a oricărui text. Și când nu o găsea, mixa replici din mai multe piese, încercând să le dea o altă fațetă, conformă cu gândirea lui asupra vieții. Risca, adesea, să piardă substanța inițială fără a fi sigur că poate găsi ceea ce cu adevărat dorea. De aceea, majoritatea examenelor sale și, mai târziu, a spectacolelor erau asidue încercări de a descoperi ceea ce cu ochiul liber era greu de văzut. După reușite și căderi, Gavriil Pinte a realizat, la intervale de timp relativ scurte, două producții complet diferite ca viziune și construcție regizorală, dar purtând pecetea unei înțelepciuni asimilate. Acestea sunt: *Un tramvai numit Popescu*, a Societății Române de Radiodifuziune–Teatrul Național Radiofonic (Redacția Teatru–Divertisment) și ARCUB, în colaborare cu RATB, și *Tragedia omului* de Madách Imre (Teatrul Maghiar „Csiki Játékszin" din Miercurea Ciuc), creații de maturitate ale unui artist mereu neliniștit și care nu a încetat să se caute pe sine prin intermediul scrierilor altora. Cele două variante scenice îl reprezintă deopotrivă și mă fac a crede că a găsit, în sfârșit, calea. Ceva mai spinoasă, mai puțin aducătoare de glorie zgomotoasă, dar și mai sigură. Va fi, probabil, drumul unui om singuratic, care, prin teatru, se dezvăluie, se expune, cu toată vulnerabilitatea și riscurile ce decurg din aceasta.

Am văzut *Un tramvai numit Popescu* de două ori. Nu pentru a-l înțelege, ci pentru că, întâia dată, emoția copleșitoare m-a împiedicat oarecum să „judec" limpede, să „discern". Reprezentația se desfășoară permanent pe cel puțin două planuri (dar dacă ești răbdător, poți descoperi și altele!). Spectacolul are loc într-un spațiu neobișnuit (chiar și pentru noi, cei deja *obișnuiți* cu pivnițele, piețele, cluburile, barurile, bisericile folosite drept scenă). De data aceasta, ne aflăm într-un tramvai. Mai vechi decât cele care circulă, la ora actuală, în Capitală, dar nu cu mult. Și tramvaiul se *plimbă*, preț de vreun ceas și jumătate, pe la vremea prânzului, prin București. Cu noi, spectatorii, în el, așezați comod pe scaune și cu actorii jucând în condiții nu tocmai de invidiat: legănați pe șine, pe culoarul strâmt, în zgomotul roților. Se descurcă. Atunci când am văzut spectacolul a doua oară, erau chiar foarte dezinvolți, relaxați, devenind mult mai veridici.

Se vorbește afurisit de mult despre moarte. Eroii – femeile îmbrăcate în rochii ponosite de mireasă, bărbații, în haine de sărbătoare ori de înmormântare (dintotdeauna, la români, cele două evenimente se pot suprapune vestimentar cu ușurință!) – sunt ireali, constituind numai aduceri-aminte ale poetului Cristian Popescu, el însuși personaj fabulos, prea devreme dispărut dintre noi. Este un fel de testament, rostit cu... umor. Negru, neaducător de râsete, ci, poate, doar de câteva grimase. Zâmbim strâmb și ne ferim să plângem. E atâta suferință în aceste poeme, în care se face haz nebun de viață și se ia în zeflemea moartea, încât aproape că scrâșnim din dinți. Fiecare personaj e dublat de un manechin ciudat,


DÁLNOKY Csilla

făcut din sârme și lucruri care-l pot caracteriza: sticle goale, dopuri, tacâmuri, pâini, fragmente de instrumente muzicale... Îl cunoaștem mai bine în felul acesta pe Cristian Popescu, arborele lui genealogic și chiar pe... Gavriil Pinte.

Dar dincolo de reprezentația propriu-zisă, aceea din tramvai, călătorii mai beneficiază și de spectacolul străzii. Pietoni atrași de tramvaiul mai ciudat, ornat cu îngeri din butaforie și dotat cu un difuzor la care se anunță, ca o minune, programul după care funcționează, se opresc, fac semne – prietenești sau obscene –, cască gura a mirare, înjură, scuipă, se crucesc. O gamă amplă de gesturi, infinit mai largă decât cea a actorilor, oricât de buni mimi s-ar dovedi a fi. O lume măruntă care-și exprimă stările cu (prea) multă dezinvoltură. O lume care nu se știe dacă mai trăiește sau s-a născut deja moartă. Am avut sentimentul acut că, cel mai adesea, ne perindăm prin lume ca niște morți presupus vii. Mimăm viața. Gavriil Pinte a adunat ceea ce era esențial în opera lui Cristian Popescu pentru a-și ilustra propria filosofie asupra vieții și a morții. O poveste neverosimilă despre noi toți. Și totuși...

Cum am ajuns să văd și să scriu despre cealaltă creație scenică a lui Gavriil Pinte este o adevărată poveste. Când am fost invitată, am acceptat fără ezitare, aflându-mă încă sub impresia copleșitoare a întâmplării din tramvai și dorind din tot sufletul să văd încă un spectacol al aceluiași artist, atât de special și care nu părea nicicum a-și găsi locul în peisajul nostru teatral. Am uitat, prin urmare, să mai întreb despre ce text este vorba și chiar și la ce teatru avea să se joace. Știam numai că trebuia să ajung la Miercurea Ciuc. Auzisem, e drept, despre un teatru maghiar, nou înființat. Auzisem de dorința de afirmare a micii trupe de acolo,

despre câteva producții bine realizate, bine primite. Cam atât. Nu știu, însă, ce mă făcea să cred că eu urma să văd un spectacol în limba română. Și n-a fost așa. Iar eu, pentru prima dată de când sunt cronicar dramatic, m-am simțit complet nepregătită. Într-un oraș străin, găsind cu greu teatrul, care era cel maghiar, firește, și unde trebuia să văd *Tragedia omului*. În limba maghiară, fără căști. Despre text auzisem destule; am citit și despre unele montări, dar nu-l cunoșteam. Așadar, alături de o colegă ceva mai „pregătită", care se pare că citise piesa cu ani buni în urmă, și înconjurate, noi, de spectatori de etnie maghiară sau care măcar pricepeau limba, am urmărit reprezentația care a durat cam trei ore. Ce am înțeles din această experiență? Întâi de toate, am fost captivată de decor și de costume, apoi de mișcare, de mimica actorilor, de sunet, de lumină, de muzicalitatea stranie a limbii, cu totul necunoscută mie. Vraja a început să funcționeze. Pe alocuri, chiar puteam pricepe despre ce era vorba. Probabil, pentru că, și de astă dată, construcția spectacolului era solidă. Puteai descifra din jocul artiștilor o poveste, sau măcar o frântură de poveste. Era clar că se desfășura, sub ochii mei, un traseu inițiatic, o călătorie fabuloasă a primilor oameni: Adam și Eva, însoțiți de un Lucifer inteligent și pervers. Distribuția era, în mare majoritate, foarte tânără. Erau evidente o (auto)disciplină și o exigență în executarea fiecărui gest. Personajele urmau un traseu delimitat matematic. A fost un joc de echipă, în care toți erau unul, indiferent de numărul replicilor rostite. Spontan, temperamental, cu schimbări subtile de stare, foarte plastic, captivant de-a dreptul a fost Keresztes Szabolcs (*Lucifer*) – un fel de Bogdán Zsolt, mai tânăr.

P.S. Între timp, am citit și textul, ceea ce nu mă face să mă simt mai puțin vinovată!

Societatea Română de Radiodifuziune – Secția Teatrul Național Radiofonic (Redacția Teatru–Divertisment) și ARCUB, în colaborare cu RATB – Un tramvai numit Popescu, **după opera lui Cristian Popescu. Scenariul și regia: Gavriil Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Cu: Mihai Marinescu, Liliana Pană, Silvia Codreanu, Bogdana Darie, Anne-Marie Ziegler, Simona Popescu, Cătălin Panaite, Adrian Anghel și violonistul Gheorghe Drăghici.**

Teatrul Maghiar „Csiki Játékszin" din Miercurea Ciuc – Tragedia omului **de Madách Imre. Regia: Gavriil Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Cu: Antal Ildikó, Ciugulitu Csaba, Dálnoky Csilla, Keresztes Szabolcs, Kosztándi Zsolt, Fekete Bernadetta, Kozma Attila ș.a.**

Pitești

Constantin PARASCHIVESCU

Jucătorii, de ieri și de azi

Când în fiecare zi auzi că un respectabil personaj e suspectat de corupție și chemat să dea socoteală la parchet, nu te mai miri că societatea suferă de degradare. Trișarea, înșelătoria, escrocheria sunt la ordinea zilei, au devenit mijloace curente în cursa pentru bani și pentru un statut social privilegiat. Nu moral, vai de mine – asta e noțiune pentru naivi, „jucătorii" piesei contemporane n-au de ce să se raporteze la rigori și principii etice, cu „cărțile pe masă". Ei trebuie să fie abili în arta măsluirii lor, care nu mai e o escrocherie, ci „un rafinament al minții, o dezvoltare deosebită a inteligenței!" (Iharev, *Jucătorii de cărți*, N.V.Gogol, 1842)

Cine e, mă rog, Iharev? Un nobil scăpătat, care a tras la un han oarecare din Rusia primei jumătăți a secolului XIX, cu servitorul său şi o casetă „plină de pachete de cărți de joc". Cu ele are de gând să-i golească de parale pe clienții ocazionali ai hanului. Care, ca musca la miere, nu întârzie să se arate şi să intre în joc. Un joc, însă, mai subtil, mascat, de sorginte teatrală, cu aparența tragerii pe sfoară a unui neexperimentat nătâng, în realitate chiar a experimentatului protagonist. Farsă cu efect disperat în ce-l privește, de încântare pentru măiestria artistică în ce ne privește. Construcția impecabilă, adresă critică evidentă în semnificație. „Ehei, domnilor!... Iacătă, toți domnii scriitori îşi bat şi ei joc de cei care iau şperț. Dar, când te uiți mai bine, vezi că şi cei care-s mai sus decât noi iau şi ăia şperț" (Zamuhrâşkin). În 2005 ca în 1842...!

Piesă scurtă, cu bătaie lungă. Aparent nespectaculoasă până spre jumătatea a doua, când se diversifică firele intrigii cu personaje noi. O satiră acidă a

măsluitorilor de profesie, într-o proiecție teatrală de cerc închis, cerc vicios, unde fiecare îl vizează pe celălalt și nu există scăpare. Punând-o în scenă la Pitești, Mihai Lungeanu, conștient de actualitatea ei, n-a semnalat-o direct decât prin scurtarea titlului, lărgindu-i astfel aria de referință, lăsând ca ecourile să se resimtă prin sugestiile replicilor și ale jocului. Joc caracterizat de acuratețe, cu măsură în conturarea profilurilor, care nu sunt portrete grotești, caricaturale, ci făpturi oarecum onorabile. Așa arată acestea în interpretarea actorilor Petrișor Stan (Iharev), Vasile Pieca *(Uteșitelnâi),* Emilian Cortea *(Svohnev),* Dan Ivănesei *(Krughel).* Cu apariția lui Dumitru Drăgan *(Zamuhrâșkin)* se diversifică paleta, prin cinismul dezvăluit cu nonșalanță și veridică artă, iar Ion Roxin *(Glov-tatăl)* pare exact ceea ce pretinde prin naturalețe. În ce-l privește pe junele Adrian Duță *(Glov-fiul),* aplauzele i-au răsplătit o savuroasă creație.

Remarc scenografia simplu sugestivă a Mihaelei Dinu Pițigoi, care din fâșii colorate de pânză și diverse schelete de lemn conturează ambianța de oarecare somptuozitate a hanului aristocrat. Iar regizorului i-a înlesnit ingenioase mutații și compoziții plastice la vedere, culminând cu aceea finală care strânge, ca într-o colivie, viețuitoarele locului. Ale jocului, adică.

Teatrul „Al. Davila" Pitești – Jucătorii de N.V.Gogol. Regia artistică: Mihai Lungeanu. Scenografia: Mihaela Dinu Pițigoi. Distribuția: Petrișor Stan *(Iharev),* Emilian Cortea *(Svohnev),* Dan Ivănesei *(Krughel),* Vasile Pieca *(Uteșitelnâi),* Ion Roxin *(Glov-tatăl),* Adrian Duță *(Glov-fiul),* Dumitru Drăgan *(Zamuhrâșkin),* Radu Coriolan *(Aleksei),* Petre Dumitrescu *(Gavriliușka),* Marius Pieca *(Feciorul).* Premiera: 16 aprilie 2005.

Oradea

Elisabeta POP

Un roman muzical

Când vrei să scrii despre un spectacol ca **Tom Jones** nu prea știi cu ce să începi. Probabil ar trebui să recitești romanul, dar cum nu ai timp, te mulțumești să ți-l amintești, urmărind atent acțiunea spectacolului. Care, pe deasupra, este și într-o limbă care, mă rog, nu ți-e tocmai străină. Prima întrebare, firească, pe care ți-o pui este de ce un roman, și încă unul destul de masiv ca acesta al lui Henry Fielding? E drept că dramaturgul Fielding, autorul unor piese cu titluri promițătoare, ca *Politicianul de cafenea* sau *Don Quijote în Anglia,* nu s-a prea bucurat de succes într-o Anglie în care, totuși, în vremea aceea apăreau fie cluburi, fie reviste satirice cu nume ca *Flecarul* sau, pur și simplu, *Spectatorul.* Apoi, să nu uităm, e timpul în care apar și celebrele cărți ale lui Defoë sau Swift, *Robinson Crusoe* și, respectiv, *Călătoriile lui Gulliver.*

David Rogers s-a încumetat să dramatizeze romanul, iar Várady Szabolcs și Darvas Ferenc să scrie versurile cântecelor și muzica.

Fiindcă despre un spectacol muzical e vorba. Regizorul – invitat din Ungaria – Pinczés István, distins cu premiile Jászai și Uchimura, a pus în scenă, cu un devotament desăvârșit, acest text-fluviu. A beneficiat și de o traducere remarcabilă, din textul original nepierzându-se limbajul specific tuturor categoriilor

sociale prezente în roman și mai ales umorul, când mai gros, presărat ici-colo cu mici „vulgarități" specifice limbajului popular, când rafinat și subtil, cum le stă bine aristocraților saloanelor sau chiar filosofilor, care nu lipsesc din roman și nici din dramatizare. Numele traducătoarei: Révész Mária.

Și dacă tot va trebui să aduc un reproș spectacolului, o să încep chiar cu el, de fapt, este singurul pe care l-aș aduce: lungimea lui excesivă, peste trei ore. Dacă regizorul ar fi fost inspirat să reducă totul la două ore și jumătate, cu o singură pauză, ar fi fost perfect. Fiindcă spectacolul place, e gustat de un public care, de-acum știm, iubește poveștile de tot felul – de unde și succesul imens al serialelor.

Remarcăm de la început că am salutat ideea regizorului de a face teatru în teatru, uzând și de a doua cortinetă și chiar de un personaj-dirijor regizor, admirabil interpretat de actorul Medgyesfalvi Sándor, care, la un moment dat, se va duce în cel mai firesc mod pe scenă, să-l interpreteze pe tatăl lui Tom. Actorii vin și pleacă din scenă, neuitând să se prezinte, să pretindă chiar aprobarea sau dezacordul spectatorilor și chiar aplauze binemeritate.

Acest balans continuu între jocul teatral cu fine parodieri și jocul la vedere, cu distanțare și ironii niciodată deplasate, fac deliciul unui public dornic să râdă și să se distreze.

Altminteri, ce să spunem? Spectacolul urmărește, ca și textul de altfel, conform cu linia „romanelor de moravuri englezești", aventurile – nici puține, nici lipsite de pitoresc – ale copilului găsit tocmai în patul stăpânului, pus acolo de o mamă ingrată și cam iresponsabilă, dar miloasă, știind că stăpânul n-o să-l lase pe micuț de izbeliște. Ceea ce se și întâmplă, micul Tom va fi crescut cu grijă, dar

nu cu cine știe ce tandrețe, de Squire Allworthy – căruia Ács Tibor, bonom și el, îi imprumută, fără nici o dificultate, datele cu care este el însuși înzestrat.

Aventurile lui Tom sunt nenumărate și toate legate, pe de o parte, de interesul cu care-și caută mama fugară și lașă și, pe de alta, goana după iubita lui, micuța și drăgălașa Sophie. De fapt, după ea aleargă, vreme de două ceasuri – n-o spun ironic, se poate cronometra – și vicleanul Blifil – căruia Kovács Levente jr. îi conferă un aer ușor tâmp, dar dublat de o impertinență și o viclenie ce-i înăsprește trăsăturile altfel blânde și juvenile. Și cei doi părinți ai fetei, Doamna și Domnul Western aleargă și trec prin nenumărate peripeții, în căutarea fetei lor rebele, hotărâtă să fugă în lume, dacă ai ei n-o vor lăsa să se căsătorească cu alesul inimii, care este desigur Tom. Actorul Dobos Imre, care ne-a obișnuit mai mult cu personaje pozitive, ca să zic așa, are un umor nestăvilit în a creiona nota caraghioasă a tatălui meschin și interesat de avere, mai mult decât de fericirea copilei. E un tip ridicol, secundat de o mătușă grăsulie, supusă, ascultătoare, docilă – interpretată cu har și cu mult haz de Csiky Ibolya.

Fuga lor prin pădure, întâlnirea cu hoții, totul se produce la vedere, copacii mai cad ca din greșeală, figuranții din spatele lor se demască și se amuză, pușca nu ia foc, etc., toate mai adaugă un strop de veselie teatrală scenelor. Cum sunt, de altfel și scenele de la han, în care un soț gelos își caută și el nevasta rea de muscă și nimerește mereu la alte și la alte cupluri adultere. Actorul Szöke Kavinszki András (*Fitzpatrick)* joacă stările personajului la o tensiune remarcabilă, e dinamic și plin de surprize. O prestație exemplară. De asemenea, în salonul ipocriziilor de tot felul întâlnim personale feminine, mai ales, care joacă mereu stări de tandrețe și de solidaritate cu cei loviți de soartă, prefăcându-se necontenit. O asemenea doamnă e interpretată cu aplomb și cu ironie, inteligent, de Kovács Enikö – *Lady Bellastone.* Firtos Edit face un rol admirabil, viu și credibil, jucând o slujnică – chiar două – plină de draci și cu un teribil chef de amor. Scenele ei au un haz bine dozat. Fábián Enikö o joacă în două registre total diferite pe mama Jones, senzuală și cam speriată în prima parte, spășită și plină de regrete târzii în cea de-a doua. Măiestria actriței se simte din plin.

Molnár Júlia este ruptă parcă din roman; ea are ținuta femeii populare ușor codoașă, ea e gata să acopere adultere dacă-i „pică" ceva, veselă, nepăsătoare. O notă bună le dau și lui Dimény Levente care se mișcă ca un titirez – ocupă toată scena și joacă neobosit, cu drag de profesie, cu un chef de joc pe care i-l cunosc deja și i-l admir fără rezerve. Hoțul lui, banditul lui e un păgubos simpatic căruia nu-i reușește tâlhăria, spre hazul publicului care se tăvălește de râs. Tóth Tünde este și ea plină de vervă, în rolul generos în poante al cameristei lui Sophie. Jocul lor cu manșonul, aluzii sexuale, destul de fine de altfel, fac și ele deliciul publicului.

I-am lăsat la urmă pe cei doi tineri actori, interpreții celor două roluri principale: Kiss Csaba *(Tom Jones)* și Gajai Ágnes *(Sophie).* Regizorul le-a încredințat roluri de mare întindere și răspundere artistică. Pe Ágnes – pe care am admirat-o în multe asemenea roluri – cu toată tinerețea și aparenta ei fragilitate, ne-am imaginat-o mai greu dând viață acestui personaj; dar ea ne-a spulberat îndoielile, alternând cu rafinament scenele de iubire și tandrețe față de Tom cu cele de ură față de un tată tiran sau de un cavaler ridicol insistent. Ea se dovedește capabilă să schimbe registrele cu ușurință, mijloacele artistice fiind variate și nelipsite de acea fericită distanță pe care o pune între ea, personajul ei... clasic, arhicunoscut și publicul acestui secol. Cât îl privește pe Tom, acestuia îi creează Kiss Csaba un portret de o modernitate sclipitoare. El devine tânărul din orice timp, hotărât să lupte pentru cucerirea fetei pe care-o iubește. Cu figura lui ușor greoaie, actorul

cucerește, dovedind o neașteptată agilitate și o inteligență ascuțită. Miza actorului nu e în nici un caz frumusețea fizică, ci farmecul personal și sinceritatea. Observație valabilă, invers, și pentru Gajai Ágnes, care e foarte frumoasă, dar nu pe acest lucru pune ea preț, ci pe iubirea pentru Tom și pe încăpățânarea de a nu da ascultare decât propriei inimi.

Ceea ce cucerește, pe lângă jocul actorilor, este, s-o spunem, fantezia cu care joacă decorul creat de Bölöni Vilmos, secundat de Torkos István.

Costumele – admirabile, croite impecabil, de un colorit plăcut și, mai ales, continuând cumva linia personajelor, accentuând caracterele – sunt semnate de tânăra Kelemen Kata (din Ungaria). Poantele curg cu nemiluita să nu se plictisească, în pofida lungimii excesive de care vorbeam.

Și dacă la toate acestea adăugăm cântecele și muzica bună, vom înțelege de ce se bucură de succes acest gen în rândul unui public pentru care opereta era rege...

Desigur, meritul este al regizorului Pinczés István care a știut să adune laolaltă talentele actoricești și muzicale, și, în athanorul său artistic, să fabrice un spectacol atât de iubit și aplaudat...

Trupa Szigligeti Oradea – Tom Jones, **dramatizare de David Rogers după romanul lui Henry Fielding. Versurile: Várady Szabolcs. Muzica: Darvas Ferenc. Traducerea: Révész Mária. Versiunea scenică și regia: Pinczés István. Decoruri Bölöni Vilmos, Torkos István. Costume: Kelemen Kata. Coregrafia: Nagy György și Dimény Levente. Corepetitor: Rézmüves Zoltá. Dramaturg: Szigeti Réka. Distribuția: Kiss Csaba, Medgyesfalvy Sándor, Ács Tibor Márton Erzsébet, Fábián Enikö Dobos Imre, Gajai Ágnes, Csiky Ibolya, Tóth Tünde, Kovács Levente jr., Szöke Kavinszki András, Fodor Réka, Dimény Levente, Molnár Júlia, Kovács Enikö, Hajdu Géza, Firtos Edit, Nagy Gábor, Kocsis Gyula, Csatlös Loránt, Rácz Mari. Data premierei: 18 februarie 2005**

Ce ironie!... să mori jucând un... bolnav închipuit..!

Molière – actor, dramaturg și director de teatru – a scris și a jucat, cum știm, de pe la 21 de ani, fără întrerupere, până aproape de ceasul morții, moarte care s-a petrecut, vai, în seara de după cea de-a patra reprezentație a spectacolului cu ultima lui piesă, *Bolnavul închipuit*, în care el juca rolul principal. La Palais Royal...Era 17 februarie 1673. Grav bolnav, Molière îl interpreta pe capriciosul Argan, cu toate nuanțele cerute de autor și impuse de personaj, jocul său era fără cusur, însă în pauze, în culise și în cabină, artistul scuipa sânge, se simțea din ce în ce mai rău, dar refuza categoric să suspende spectacolul, pentru că nu voia să-și supere colegii, neplătindu-i... pentru munca lor.

Despre toate acestea ne vorbește Mihail Bulgakov în admirabila sa carte *Viața Domnului Molière*. Impresionantă relatarea – pe care oamenii din teatru o cunosc – despre înmormântarea lui. Fiind comediant, i s-a interzis, conform normelor religioase din vremea aceea, să fie îngropat creștinește, în pământ sfințit. Au fost inutile rugămințile soției sale, Armande Béjart (actriță și ea), adresate arhiepiscopiei Parisului, spunând că Molière a fost un bun creștin, Biserica catolică era categorică: profesia de actor era condamnată. Știind că Molière era o valoare incontestabilă a Franței – și nu numai – dar nedorind să supere Biserica, Regele Ludovic al XIV-lea a rezolvat inteligent și surprinzător

diferendul, evitând astfel un scandal public. Întrebând la ce adâncime se socotește că pământul ar fi sfințit, i s-a răspuns că la patru picioare, „Atunci, îngropați-l la cinci", a conchis el.

N-am făcut inutil această cam lungă introducere, pentru că spectacolul de la Oradea are legătură cu viața și moartea ACTORULUI, a artistului Molière, nu doar cu piesa *Bolnavul închipuit*. Este și motivul pentru care Mona Chirilă a scris propria versiune scenică, împletind în textul ultimei piese scene din viața maestrului – la fel de, dacă nu și mai... dramatică decât povestea textului. Dacă scenografia (Eugenia Tărășescu Jianu) ar fi împărțit mai riguros spațiul scenei, ar fi devenit mult mai limpezi scenele în care Molière se retrage în cabină sau în culise, pentru a-și trage sufletul, a se odihni o clipă după o cumplită hemoptizie...Uneori, spectatorul nu realizează trecerea la scenele de teatru în teatru, altminteri foarte spectaculoase, pline de vervă și se pierde ceva din savoarea cu care au fost învestite din pornire. Decorul – cu aceste rezerve – este funcțional și chiar frumos, aurit-regal și cu oglinzile capabile să multiplice chipurile speriate ale actorilor, la apropierea morții...Moarte pe care Molière o așteaptă cu oarecare seninătate, ca o eliberare, cerând, ca o ultimă glumă bună, „lumină și...parmezan".

Scenele în care, în timpul agoniei, vin spre actorul și scriitorul Molière personaje teatrale, unele din *Commedia dell'Arte,* altele din propriile lui piese, sunt pline de o benefică energie (nu întâmplător, Beralde promite o terapie...teatrală) și emană bucurie și sensibilitate, iar efectul este, desigur, reconfortant. Actorii (în costume foarte frumoase) joacă aceste scene cu o bucurie ludică excepțională, tot astfel cum fețele lor devin triste, când constată cât de aproape de moarte se află șeful trupei lor. Iată numele lor: Richard Balint, Angela Tanko, Mirela Niță Lupu, Corina Cernea, Adrian Locovei.

În rolurile celor doi doctori escroci – nu prea generoase, să recunoaștem – *Purgon* și *Fleurant*, actorii Ion Ruscuț și Petre Ghimbășan nu s-au remarcat în mod special, dar parcă nici nu au fost puși în situații suficient de comice ca să devină atât de ridicoli pe cât meritau. Cel puțin Ghimbășan e un actor cu vervă comică verificată, dar...

Cuplul doctorilor Diafoirus, tată și fiu, în schimb, au fost irezistibili, primind toate aplauzele. Dorin Presecan (graseind cu farmec) și Alexandru Rusu (fiul cam prostănac, pretendent la mâna Angelicăi) au reușit să învioreze la timp un public care, nu-i așa, a venit totuși, la o comedie... Profesionist serios, Alexandru Rusu nu se sfiește (o face de câte ori are prilejul) să-și pună în evidență, în beneficiul personajului, aș zice chiar în slujba lui, silueta și statura. O face cu dezinvoltură, cu firesc și cu umor, exploatând la maximum atât datele fizicului cât și subtextul replicilor. Dorin Presecan îl provoacă cu șăgălnicie, iar Daniel Vulcu (*Argan*) îi ridică, nu o dată, mingea la plasă...

Ne bucură revenirea pe scenă, după o prea lungă absență, a actorului Tiberiu Covaci. El a creat un Beralde (se spune că el este purtătorul de cuvânt al lui Molière) robust, sănătos și voios, prin contrast cu speriatul său frate sau cumnat...ipohondru incurabil. Silueta lui greoaie, de ins care mănâncă, bea bine și iubește femeile, îl avantajează aici. E ca un elefant într-o vitrină cu bibelouri, între fragilele actrițe care-i sar, tandre, în brațe.

Notarul Bonnefoi, în interpretarea lui Ion Abrudan este, nu atât un posibil iubit al Belindei, deși ar putea fi, cât un om al legii care nu respectă deloc legea, interesat numai și numai de propriul său câștig. Fără nici un efort, Mona Chirilă a

atins şi aici – şi încă în câteva locuri, cum veţi vedea – unul dintre punctele sensibile, ultrasensibile ale momentului: corupţia din justiţie.

Perechea celor doi îndrăgostiţi, fiica lui Argan, Angelique şi iubitul ei, Cléante e simpatică, regizoarea nemizând pe ea sau doar pe frumuseţea ei fizică. Mara Opriş e graţioasă şi se pisiceşte cât, când şi cum trebuie, se mişcă cu graţie şi aduce multe nuanţe în jocul ei, relaţia cu tatăl, cu prefăcuta mamă vitregă, fiind punctată de puseuri de amărăciune şi nefericire sincere. Sebastian Lupu face un Cléante mai realist, un flăcău care ştie exact pe cine iubeşte şi ce are de făcut pentru a câştiga mâna fetei. Nefiind un Făt-Frumos, el nu a mizat pe atuurile fizice, ci pe sensibilitatea şi tandreţea pe care le oferă din plin iubirii. Geo Dinescu mi s-a părut bună în rolul nevestei prefăcute, Béline. Roşcată, senzuală, interesată de bani şi avere, vicleană şi rea, ea reuşeşte să incarneze cum nu se poate mai bine pe Armande, soţia lui Molière, femeia incapabilă să aducă un strop de fericire marelui artist.

O surpriză dintre cele mai plăcute a constituit însă Elvira Platon Râmbu, care, iată, revine cu forţa şi pofta de joc pe care, în ultimii ani parcă le cam uitase. Ea creează o Toinette admirabilă, veselă, inteligentă, plină de farmec, care îl joacă pe degete pe năbădăiosul stăpân. Pare obraznică, impertinentă chiar, dar nu e decât un om cu picioarele pe pământ şi condusă de mult bun-simţ. Jocul ei e marcat de naturaleţe şi farmec. Prezentă pe tot parcursul spectacolului, actriţa joacă cu privirea, cu mâinile, cu întregul trup. O face cu umor şi cu vizibilă bucurie a jocului.

Revenirea într-un rol de mare întindere a lui Daniel Vulcu e de salutat. El se află acum în plină maturizare artistică şi acest rol e o dovadă. Actorul nu face un Argan bătrân, ci mai degrabă bătrâncios, hârşâit nu atât de boli reale, cât de metehne imaginare, un ipohondru tipic, capricios şi nefericit. Foarte bun în persoana lui Argan, Daniel Vulcu nu atinge acelaşi nivel al interpretării în ...Molière, scenele dramatice, tragice chiar, nu le simte cu aceeaşi intensitate. Dar, oricum, el se află în faţa unei certe reuşite artistice. Mona Chirilă a ales, împreună cu Corina Sârbu, o muzică mai degrabă dramatică (veselă doar în câteva scene), pentru a sublinia dramatismul vieţii artiştilor, sărăcia, boala şi moartea marcându-le nemilos existenţa. E o muzică gravă, puternică, superbă.

Şi acum revin pe scurt la momentele din spectacol care fac deliciul publicului pentru rafinata trimitere – câtuşi de puţin ostentativă – la, vai, realităţile româneşti (orădene, chiar, cum vom vedea). Una ar fi satira limpede la adresa doctorilor, a stării proaste a medicinii noastre, cu medicamente compensate doar pe hârtie, cu medici ahtiaţi după banii pacienţilor, mai mult chiar, orădenii ştiu de ce râd în hohote când Argan îi recomandă lui Cléante „să se facă medic cu orice preţ" – (aici la Sorbonica, cum se spune, facultatea nu se face cu prea mare greutate, iar diplomele se iau uşor...) Totul culminează cu ideea – banalizată şi la noi – de a-l face *doctor honoris causa* pe ipohondrul fără alt merit decât acela că posedă multe, toate bolile imaginare şi bani...Argan.

Comedia e binevenită oricând. Oradea nu face excepţie. Publicul râde şi, vorba lui Molière, „nu e uşor să faci lumea binecrescută să râdă". Cât despre buna creştere, altădată.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Bolnavul închipuit, **după Molière şi Mihail Bulgakov. Scenariul şi regia: Mona Chirilă. Scenografia: Eugenia Tărăşescu Jianu. Asistent scenografie: Oana Cernea. Ilustraţia muzicală: Corina Sârbu. Cu: Daniel Vulcu, Geo Dinescu, Maria Opriş, Elvira Platon Rîmbu, Tiberiu Covaci, Sebastian Lupu, Dorin Presecan, Alexandru Rusu, Ion Ruscuţ, Petre Ghimbăşan, Ion Abrudan, Richard Balint, Angela Tanko, Mirela Niţă Lupu, Corina Cernea, Andrian Locovei. Data premierei: 2 aprilie 2005.**

Târgoviște

Andreea DUMITRU

O carte (de vise) scrisă în doi

De la o vreme încoace, ne-am obișnuit cu ideea ca un dezastru, odată produs, să fie prezentat într-un ambalaj artistic și livrat la cald „audienței generale" avide de senzații tot mai tari. Fatalitatea constituie materia primă preferată a unei întregi industrii cinematografice pregătite să pună la bătaie cele mai sofisticate tehnologii. O demonstrează și supralicitarea unui subiect precum submersiunea *Titanicului.* Tragicul eveniment îi preocupă, iată, nu doar pe realizatorii de pelicule de la Hollywood, ci și pe doi artiști autohtoni. Mihai Măniuțiu și Vava Ștefănescu se reîntâlnesc, pe scena Teatrului din Târgoviște, nu atât pentru a spune o poveste arhicunoscută, cât pentru a crea, sub acest pretext străveziu, un spațiu subiectiv, permeabil emoției. Pentru un spectacol de teatru-dans, situarea în registrul oniric reprezintă o opțiune firească. Descifrând „visele călătorilor de pe *Titanic",* Mihai Măniuțiu, regizor și autor al scenariului, amintește, în fond, *visul* oricărui creator, acela de a resuscita viața și iluzia unei identități în trupurile pescuite din mările înghețate ale anonimatului. Plăcerea pură, ludică, de a urzi din nimic personaje dă un nou impuls colaborării dintre cei doi artiști, într-un moment în care repertoriul coregrafei părea epuizat, oferind, de la un spectacol la altul, stânjenitoarea impresie de *déjà-vu.*

Amprenta regizorală este detectabilă atât în construcția de ansamblu, cât și în detalii. Suprafața de joc, austeră în lumina rece, cu intensități fin dozate, sugerează puntea transatlanticului, dar și întinderea ostilă a oceanului. Dincolo de cortina transparentă care separă publicul de scenă, la fel ca în montarea orădeană cu *Intrusa* de Maeterlinck, un rând de scaune își așteaptă ocupanții, martori muți ai propriei catastrofe. Personajele gravitează în jurul unui reper unic, aisbergul imobil, a cărui realitate o percep în moduri distincte. Și cum acesta este plasat în planul îndepărtat al scenei, mult timp actorii trebuie să joace cu spatele la public, fapt care le solicită un plus de expresivitate. Mișcările li se ordonează în cercuri concentrice, coagulând lumi paralele: de la grupul elegant al pasagerilor de lux, care admiră priveliștea ghețarului plutitor (în pași de dans, ignorând cu totul posibilitatea catastrofei), la călătorii clandestini, aflați o clipă mai devreme în fața cumplitului adevăr, precum acea tânără care aleargă pe loc, ca înlănțuită într-un coșmar. Imaginile groazei alternează cu secvențe pline de poezie: câteva fete execută ultimele piruete în sala de bal, o făptură debilă, în rochie albă, poartă de colo-colo un copăcel firav și nins, clinchetul cuburilor de gheață din paharele de cristal este acoperit de hohote de râs reverberate grotesc, premonitoriu. Personajul pe care regizorul îl aduce în compoziția acestui tablou senzual, doar pentru a anunța sec, la microfon, inventarul bunurilor materiale dispărute, o dată cu vasul, la 14 aprilie 1912, face, în mod deliberat, notă discordantă. Chiar și așa, spectacolul degajă simplitatea frisonantă a antinomiilor și, mai ales, o senzualitate a jocului care se datorează, cred, complicității benefice, născute în timpul lucrului, între coregraf și actori. Într-una dintre cele mai sensibile secvențe ale montării, un bărbat vânjos dansează cu cadavrul iubitei prăbușit pe un scaun, încercând, parcă, să-i insufle

viață prin mișcările sale turbionare. Clipa fatidică accelerează și intensifică pulsațiile vieții, și, o dată cu ele, pe cele ale erosului.

Dacă *Titanicului* i-au trebuit, se spune, două ore și patruzeci de minute pentru a dispărea în adâncuri, spectacolul lui Mihai Măniuțiu și al Vavei Ștefănescu reușește să vorbească, într-un singur ceas, despre imposibila disoluție a iubirii.

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște – Visele călătorilor de pe *Titanic*. **Scenariul și regia: Mihai Măniuțiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Scenografia: Valentin Codoiu. Cu: Silvia Gâscă, Sebastian Bălășoiu, Vitalie Ursu, Georgiana Mazilescu, Romi Moruțan, Maria Nicola, Irina Melnic, Corneliu Jipa, Sorin Ionescu, Clara Flores, Liviu Vlad, Rodica Ursu, Laura Voicu, Radu Ciobănașu. Data reprezentației: 24 aprilie 2005.**

Târgu Mureș

Oana CRISTEA GRIGORESCU

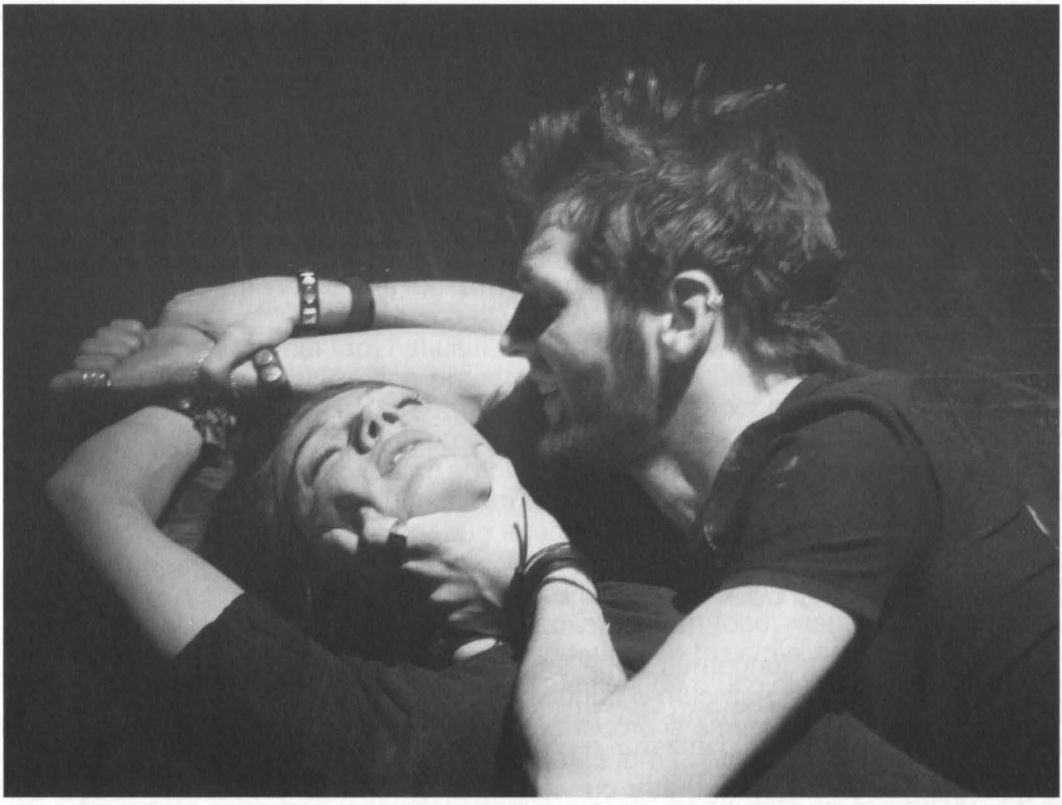
Decalogul deteatralizării

Creștinismul a fundamentat pe teoria bunătății structurale a ființei întreaga civilizație europeană, așa cum o cunoaștem azi, dar glasuri tot mai numeroase, argumentate științific, afirmă și probează o altă realitate. Violența, cosmetizată sau nu, face parte din existență și mai ales din ființa umană.

De ce se vorbește în teatru cu violență despre violență? Iată o întrebare la care teatrul oferă de la catharsisul elin încoace, continuu răspunsuri. Tragedia greacă abundă în violență, seria crimelor shakespeareane confirmă natura agresivă a faptelor umane. Limba vorbită pe scene e ultima redută căzută în numele veridicității dramatice. Sunt numeroase glasurile care reclamă excesul de brutalitate și agresivitatea din textele pieselor noi de teatru și, nu în ultimă instanță, le refuză. Pe de altă parte, nu sunt puțini cei care spun că viața este un fapt în esență violent, pe care teatrul nu poate să-l ignore, dacă vrea să rămână oglinda vieții.

Această ubicuitate și diversitate a formelor violenței este denunțată în teatru de o nouă generație de dramaturgi care se revendică de la brutalism și neoexpresionism. Problema pe care o ridică la nivel estetic acest tip de texte este aceea a adecvării regiei la mesaj. Pentru Alina Nelega (dramaturg premiat de UNITER, și jucat în țară și în străinătate), exercițiul regizoral este o cale de analiză practică, urmată acum de definirea teoretică a mijloacelor punerii în scenă a acestor texte noi, cărora le-a dedicat ani de studiu și practică, atât ca dramaturg cât și ca teoretician și analist al fenomenului dramaturgiei noi. Să ne amintim că DramaFest, festivalul dramaturgiei noi, deschidea în 1997 drumuri către scenă textului nou de teatru în România.

Marius von Mayenburg face parte din acest curent hiperrealist de extracție neoexpresionistă, care a cucerit în ultimii ani și scenele românești, iar montarea cu **Paraziți** de la Teatrul Ariel din Târgu Mureș este o excelentă lecție despre *deteatralizarea* pe care o pretinde de la regizorul textelor noi. Așadar, Alina Nelega a montat întâi *Paraziți,* textul lui Marius von Mayenburg, apoi a enunțat cele zece



porunci către regizorul preocupat de textele noi, sintetizate în conceptul deteatralizării pe care îl lansează. Așa s-a născut decalogul deteatralizării. Alina Nelega ne vorbește în teatru în porunci și legi structurate după decalogul creștin. Nu e întîmplătoare ideea celor zece porunci, cu valoare absolută de cod moral pentru creștin. Pentru a putea argumenta etica noii dramaturgii românești, e necesar „manifestul" cu care să facem pasul de la fenomen la curent estetic. Chiar dacă ne aflăm în mijlocul procesului, și încă e devreme pentru a decela valoarea de balastul inerent unor astfel de fenomene, decalogul deteatralizării face efortul teoretic de analiză și sinteză a atitudinii regizorilor, scenografilor și actorilor față de noile texte dramatice. Decalogul deteatralizării nu rezolvă problema regiei pieselor noi de teatru, chiar dacă fixează cadrele estetice ale montării. Nu anulează creativitatea și nu o circumscrie unor reguli constrângătoare, nu este un pat al lui Procust!

Spectacolul *Paraziți* e comentariul practic al deteatralizării. Alina Nelega continuă linia austerității propuse, de la *www.nonstop.ro* încoace, din 2001. Aparenta simplitate a regiei lasă actorul față în față cu textul, elimină tot ce ar putea trimite la construcția situațiilor artificiale de joc, fuge de simboluri și metafore, lasă poezia neagră a textului lui Mayenburg să se ivească din sonoritatea acută a rostirii actorului. E implicită propunerea de renunțare la convenția public–actor. Structura *studio* a spectacolului, cu publicul foarte aproape, te obligă să iei parte la drama personajelor parazitate de un altul sau chiar de propriul suflet și de nevoia lui de iubire. Textul așază în oglindă două

cupluri degradate de handicapul fizic sau sufletesc al unuia dintre parteneri. Calitatea relației e alterată însă de neputința de a mai suporta tirania propriului suflet, oglindită în partener, care ne ține captivi în iluzia fericirii prin celălalt. Distribuția reușește să atingă intensitatea dramatică pretinsă de economia mijloacelor actoricești, mai ales cuplul Elena Purea și Mircea Silaghi, care confirmă postulatul Alinei Nelega: *„Prin deteatralizare, actorul devine un creator în spectacol, nu un obiect în scenă".*

Teatrul „Ariel" Târgu Mureș – Paraziți **de Marius von Mayenburg. Regia Alina Nelega. Cu: Radu Bânzaru, Elena Purea, Adela Lazăr, Mircea Silaghi, Viorel Meraru.**

Botoșani

Corina HERGHELEGIU

Chirița la Botoșani

Atunci când Vasile Alecsandri s-a gândit să râdă de moravurile vremii și să le treacă în revistă, imortalizându-le în dramaturgia sa – în ciclul *Chiriților* – s-a gândit și la amănuntul că acest rol s-ar potrivi de minune unui travesti pentru marele actor Matei Millo. De atunci și până în prezent se pare că travestiurile au dat cele mai bune rezultate, cu excepția unor mari actrițe (Draga Olteanu Matei, Tamara Buciuceanu) care au egalat prin jocul lor travestiurile.

Invitată la Botoșani să văd spectacolul *Cucoana Chirița,* în regia lui Ion Sapdaru, inițial, nu mi-am pus problema cine va juca rolul Chiriței, lăsând-o pe seama unei surprize plăcute și fiind sigură că o va interpreta un actor. (Mărturisesc că mă gândisem la Marius Rogojinschi, pe care îl văzusem cu puțin timp înainte în *Decameronul* – regia lui Nicolov Perveli Vili). Am rămas dezamăgită atunci când s-a ridicat cortina și într-o atmosferă mai mult cehoviană decât cea proprie lui Vasile Alecsandri, a apărut o *Chiriță* (Lenuș Teodora Moraru) suplă, înaltă, care încerca din răsputeri să-și modifice vocea, jucând mereu cu o mimică exagerată. Spectacolul a început pe picior greșit, iar dicția actorilor era atât de defectuoasă încât arareori înțelegeai ceva din ce se spunea pe scenă, dar și atunci, cu un efort de concentrare cel puțin nefiresc la un spectacol de teatru profesionist; Chirița își turuia pur și simplu replicile, încât din toată frumusețea limbajului comic al piesei nu s-a mai înțeles nimic. E adevărat că dicția a devenit o mare problemă nu numai la teatrul din Botoșani, ci și în toate teatrele din țară. (O spunem cu tot regretul și responsabilitatea unor constatări făcute după 1989). Poate că atât tinerii actori cât și profesorii lor ar trebui să acorde o mai mare atenție acestui aspect destul de neglijat în teatrul românesc.

M-am înarmat, totuși, cu răbdare. Trăgeam cu coada ochiului în sală, gândind la propria-mi subiectivitate, dar am realizat că și pe fețele celorlalți spectatori se citea aceeași nedumerire. Ruptura-surpriză s-a creat în mod fericit și neașteptat, atunci când regizorul Ion Sapdaru o trimite pe Coana Chirița, împreună cu odraslele sale, să-și vadă la teatru propria-i imagine, cu o

tușă îngroșată – ceea ce dă spectacolului un comic accentuat și de bună calitate. Chirița 2 este, de data aceasta, interpretată de un actor (Gheorghe Frunză) care susține spectacolul în mod ideal până la sfârșit. Atmosfera se destinde, umorul adevărat dă roade neașteptate, iar sala întreagă intră în atmosfera spectacolului. Miracolul transformării jocului din scena „teatru în teatru" se petrece chiar sub ochii noștri. Tot ceea ce e forțat și superficial la Chirița 1, e degajat și firesc la Chirița 2. Aceasta din urmă e plină de viață, de visuri și iluzii, iar umorul ei debordant te molipsește, făcându-te să râzi cu lacrimi. Dacă spectacolul începe într-o atmosferă tristă, plictisitoare și trenantă, el se termină pe o notă veselă și optimistă. Toată lumea este mulțumită și viața poate începe de la capăt cu aceleași visuri și speranțe sau, de ce nu, cu dezamăgiri?

În fapt, atât concepția regizorală cât și structura punerii în scenă sunt foarte bine definite, cu toate că jocul actorilor lasă mult de dorit în prima parte a spectacolului. Merită să fie remarcați actorii Bogdan Muncaciu (*M. Șarl*), Mihai Dănțu (*Ion*), Florin Aionițoaei (*Ion 2*), Dragoș Radu (Guliță), Eduard Sandu (*Guliță 2*) și evident Gheorghe Frunză (*Chirița 2*). Aceștia și-au luat rolurile în serios, identificându-se cu ele, fiind bine intuite de regizor și potrivite pentru fiecare în parte. Chiar dacă, prin structura personajelor, Aristița și Calipsița nu ies în evidență, nici regizorul n-a izbutit, la rândul lui, să le scoată din anonimat – iar actrițele Andreea Moțcu (*Aristița*) și Silvia Rusan (*Calipsița*), joacă un soi de marionete vii – așa cum s-a întâmplat, de exemplu, cu *Ion 2* (Florin Aionițoaei), care are doar câteva intrări, reușind să se facă însă remarcat. Apare de fiecare dată, la ordinele stăpânei sale, îndeplinindu-i-le mecanic, instinctual, lăsând impresia că habar n-are ce se întâmplă în jurul său. Ion 2 e un fel de „cetățean turmentat", pe care nu-l interesează nici măcar cu cine votează; el merge acolo unde se îndreaptă turma.

Decorul realizat de Mihai Pastramagiu este simplu dar foarte sugestiv și cred că aceasta a fost soluția cea mai bună, dat fiind faptul că și costumele semnate de Rodica Arghir Porumbel au fost somptuoase redând din plin atmosfera de epocă.

Starea de conflict existentă în Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani (o stare ce se face simțită de ceva timp și în alte teatre din România) nu a fost deloc benefică imaginii acestuia. Să sperăm că, o dată cu venirea actorului Volin Costin în postul de director, se va dezamorsa într-un fel situația, se va găsi o cale bună de mediatizare a spectacolelor și de a impune mai mult scena botoșăneană în peisajul cultural românesc. Iar faptul că el și-a asumat responsabilitatea de a se monta în teatru (a câta oară?) *Chirița*, denotă că e pe drumul cel bun, pentru că se pare că această piesă a fost atât de mult și de bine jucată încât nu a mai rămas nimic nedescifrat în ea. Dar, cine știe... Să-i dorim succes noului director și să aibă parte de cât mai multe spectacole bune, atât ca actor cât și ca manager al teatrului.

Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani – Cucoana Chiriță **de V. Alecsandri. Regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Costume: Rodica Arghir Porumbel. Coregrafie: Dana Coșeru. Ilustrația muzicală: Costică și Alexandru Panait. Distribuția: Lenuș Teodora Moraru *(Chirița 1)*, Andrii Traian *(Grigori Bârzoi)*, Dragoș Radu *(Guliță)*, Andreea Moțcu *(Aristița)*, Silvia Rusan *(Calipsița)*, Sorin Ciofu *(Pungescu)*, Bogdan Horga *(Bondici)*, Florița Rusu *(Afin)*, Petronela Chiribuță *(Luluța)*, Dana Bucătaru *(Țiganca)*, Mihai Donțu *(Ion)*, Cezar Amitroaei *(Cuculeț)*, Victor Lițoiu *(Neamțul)*, Marius Tudor *(Slujitorul)*, Gheorghe Frunză *(Chirița 2)*, Narcisa Vornicu *(Safta)*, Eduard Sandu *(Guliță 2)*, Bogdan Muncaciu *(M. Șarl)*, Cristina Ciofu *(Luluța 2)*, Valentin Popa *(Leonaș)*, Florin Aionițoaei *(Ion 2)*.**

Televiziune

Ion PARHON

Cum s-a născut un nou „Toujours l'amour"!

Gândul de a realiza în studiourile Televiziunii un spectacol cu **Toujours l'amour** l-am ţesut împreună cu Dan Puric, cu ani în urmă, într-o seară de toamnă, la Marsilia, unde el cucerise inima publicului de la Teatrul Toursky, într-un festival internaţional onorat la deschidere de reprezentaţia lui cu *Visul*, elogiată de critică şi de organizatorii Festivalului. Prima dată am făcut o echipă, am mers cu toţii la Teatrul Naţional din Bucureşti, în sala „Camil Petrescu", am văzut spectacolul din nou, împreună cu un regizor, un director de imagine, un redactor, un director de montaj etc. Din păcate, tergiversările în aprobarea proiectului şi schimbările organizatorice din instituţie, chiar din redacţia noastră, dar şi faptul că eram prea puţini cei care doream efectiv să aducem pe ecran această bijuterie de umor şi poezie realizată de Dan Puric şi Carmen Ungureanu, cu concursul minunat al coregrafei Malou Iosif, au făcut ca proiectul să încremenească în aşteptare. Dar dialogul cu Dan Puric nu s-a întrerupt. Dimpotrivă !

Profitând de faptul că intenţia noastră nu mai trebuia să facă faţă şi capriciilor sau pretenţiilor exagerate ale vechiului director general al Naţionalului bucureştean, am reluat acest dialog chiar la noi, în redacţia Teatru–Film a Televiziunii Române, şi am trecut la treabă. Sub conducerea efectivă a regizorului Silviu Jicman, redactorul-şef, care a coordonat filmările, a fost alcătuită o nouă echipă din care au făcut parte şi directorul de imagine Laurenţiu Popescu, regizoarea Silvia Ionescu, redactorul Zoe Bălan, cameramanii Mircea Filimon, Cristinel Neagu, Dragoş Capotă, Răzvan Roibu, Adrian Dănăilă, şeful de producţie Eugen Martin ş. a. Bineînţeles, lângă protagonişti, s-au aflat *ligt-designer*-ul Gabi Petrescu, mereu prezent lângă Dan Puric la marile lui succese, dar şi doamna Malou Iosif, cu exigenţa şi promptitudinea participării sale la fiecare clipă de teatru, de repetiţie, de analiză ad-hoc a materialului filmat.

S-a încercat mai întâi filmarea spectacolului cu public în studioul nou al Televiziunii Române, numai că acest public, fiind alcătuit din redactori, realizatori, şefi de compartimente, sosiţi acolo după o zi de lucru, atmosfera nu a corespuns intenţiilor noastre şi nici aşteptărilor artiştilor. Pe feţe se citea adeseori oboseală, griji, iar râsul era uneori minat de o nejustificată pudoare, de gesturi de stânjeneală, cu mâna la gură, în timp ce câte o „spectatoare" era mai preocupată să discute cu vecina despre ce se întâmplă în instituţie, „politica de cadre", cine pleacă şi cine vine ş. a. m. d. Tare necăjit, Dan afirma că dinspre sală nu i-a venit nici un impuls ori reacţie care să-l stimuleze, aşa cum se întâmplă de fiecare dată la spectacolele lui, ci mai degrabă era o atmosferă de „necrolog". Toţi am fost derutaţi de acest început „cu stângul", iar Malou era de-a dreptul disperată.

Dan PURIC și Carmen UNGUREANU

Şi a venit a doua zi. S-a lucrat fără public, în studio, urmând ca momentele interactive să le realizăm cu spectatori autentici, peste câteva zile. Ceea ce s-a şi întâmplat. Cred, însă, că cele două zile pline de lucru, în studio, au reprezentat şi ele un „spectacol". Unul dintre cele mai frumoase spectacole pe care le-am trăit în miezul teatrului, alături de cei doi mari artişti, Dan şi Carmen, de Malou Iosif şi de Gabi Petrescu, alături de colegii mei, regizori sau cameramani, care s-au întrecut pe ei înşişi în efort, în devotament, în inspiraţie. Aproape fiecare dintre cele 19 poveşti seducătoare ale scenariului fascinant gândit de Dan Puric, fiecare mişcare, gest, atitudine, fiecare intrare şi ieşire din scenă au fost filmate, o dată, de trei şi de patru ori, ba chiar şi de şapte ori, în dorinţa regizorului Silviu Jicman şi a actorilor, dar şi a celorlalţi, care alcătuiau echipa, ca spectacolul de televiziune să atingă adevărate culmi profesionale. Nu i-am văzut niciodată pe Dan Puric sau pe Carmen Ungureanu atât de înverşunaţi în a cere mai mult de la ei înşişi, în a solicita ei înşişi să repete încă o dată şi încă o dată o secvenţă, un gest, o mişcare. Cu prosoapele ude pe gât, dădeau apoi fuga la masa cu monitoare şi, adeseori, cu bucuria sclipindu-le în priviri, împreună cu Silviu Jicman, cu toţi cei prezenţi, urmăreau rezultatul strădaniei lor şi a echipei de realizatori. Rând pe rând, fie umorul, fie truda bestială („Au lucrat cât în cinci spectacole!" spunea Malou Iosif) pentru şlefuirea acestei „bijuterii", coborau de pe scenă la monitoare, ori în carul şase, unde erau preluate comenzile şi imaginile filmate de cameramani. Filmări din sală, filmări cu „girafa", filmări de pe scenă, cu cameră fixă şi cu două camere mobile, filmări cu travellingul ş.a.m.d. „Nu ştiu câtă rezistenţă are omul ăsta (Dan Puric, *n.n.),* este supraomenesc ce face el, că eu mă simt deja epuizat, fără să mă compar cu ceea ce face el pe scenă", îmi spune un cameraman.

În cea de-a treia seară, plecăm cu toţii spre casă extenuaţi, dar fericiţi. Încerc să-l descos pe Silviu Jicman despre ce au reprezentat acele filmări, despre care ceilalţi mi-au spus că au fost poate cele mai complexe, mai insistente, mai ambiţioase, dintre spectacolele realizate în studio în ultimii ani. Însuşi regizorul, scenaristul şi interpretul Dan Puric îmi mărturisise că prin tot ce s-a înfăptuit aici, în studio, prin ceea ce a văzut pe monitor, crede că „s-a născut un spectacol cu totul nou, independent, deosebit de cel realizat pe scândura scenei Naţionalului bucureştean". Există, într-adevăr, în discursul corporal şi gestual al celor doi interpreţi, în discursul lor „fizic" plin de poezie, mister, tandreţe şi umor, un fior metafizic, ca în acel mirific „adagio" al mâinilor, pe care filmările au reuşit să-l pună în evidenţă de o manieră ce va atrage respectul şi admiraţia telespectatorilor. Numai că regizorul Silviu Jicman este în continuare taciturn, preocupat, plin de griji. „Nu vă văd bucuros", îi spun. „Ba da, sunt mulţumit de ce am făcut noi, dar cred că greul nu s-a încheiat. Ne aşteaptă la montaj, unde, din acest material imens, pe care îl avem pe casete, va fi păcat să nu scoatem într-adevăr un spectacol-eveniment". Premisele există ! Iar micile noastre ecrane au mare nevoie de această îngemănare de poezie şi umor, într-un timp când aşa-zisul umor a luat-o razna, în seriale şi emisiuni de divertisment de un violent prost-gust, de la periferia artei şi a bunului-simţ, dacă nu de-a dreptul dezgustătoare prin trivialitate şi imbecilitate. Aşadar, să aşteptăm cu toţii noul *Toujours l'amour*, născut într-o primăvară când, tot la Redacţia de Teatru–Film a Televiziunii Române, au început pregătirile pentru alte două spectacole de televiziune, cu *Angajare de clovn*, în regia lui Claudiu Goga, realizat împreună cu Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov, şi cu *„8.9...8.9, fierbinte după '89",* în regia Anei Mărgineanu, realizat împreună cu Teatrul Foarte Mic. Dar despre toate astea, la timpul potrivit...

Radio

Constantin PARASCHIVESCU

Mihuța noastră

S-a difuzat pe 2 aprilie a.c. premiera Teatrului Național Radiofonic *Mătușa noastră* de Hans Christian Andersen, în traducerea și dramatizarea Sandei Socoliuc. N-am știut, și dacă nu primeam o invitație la audiția de la barul Majestic de luni 11 aprilie, pierdeam un eveniment. Așa îl consider, pentru inedit și frumusețea mesajului sufletesc în relația artă--public. Scriitorul danez scrie o povestioară despre o femeie care timp de cincizeci de ani n-a pierdut nici un spectacol de teatru din urbe și știa atât de multe despre piese și artiști încât i se spunea „teatromană". Mai spre tinerețe, un mașinist cu care se împrietenise o ajutase să vadă spectacolele, când nu găsea bilete, de la pasarelele de sus ale scenei, și așa, lumea magicei ficțiuni îi devenise familiară. Locul ei ar fi fost în teatru, dar n-a avut fericirea să trăiască în el, ci *prin el*. Teatrul i-a fost școala, din el a învățat istoria universală, geografia și cunoașterea oamenilor, a retrăit istoria biblică și e convinsă că există și în ceruri. E adevărat că în scrierile sfinte nu se vorbește nimic despre așa ceva, dar nimeni nu ne oprește să ne închipuim – spune dânsa. Atât de mulți actori și atâtea actrițe de mare distincție au trecut pragul de dincolo încât trebuie să aibă și în Rai un loc în care să-și pună în valoare talentul". Ultimele cuvinte ale mătușii au fost: „Știe cineva ce piesă se va juca mâine?"...

Emoționant omagiu adus acestei arte care sensibilizează spiritul – și neîndoios că scriitorul a cunoscut un personaj aievea înzestrat cu această înduioșătoare patimă. Și în relatarea lui simplă dezvăluie miracolul afectiv al acestui atașament, mai puțin obișnuit poate, dar fără îndoială sublim. Fascinează prin inedit și sinceritate: în relatarea autorului simți bătăile de inimă ale eroinei, așa cum celelalte povești ale sale ne-au cucerit prin autenticitatea și grația evocării. Inițiativa Teatrului Național Radiofonic se înscrie în manifestările prilejuite de bicentenarul nașterii lui Andersen (1805, chiar la 2 aprilie), pentru care s-a înființat la Copenhaga o fundație ce-i poartă numele și organizează în lume diferite acțiuni de promovare a operei sale, din 2 aprilie până în 6 decembrie 2005, sub genericul *„A fost odată ca niciodată..."*. La noi, scriitorul Victor Frunză, de pildă, refugiat în Danemarca în anii dictaturii comuniste, și-a propus să traducă și să editezeîn 12 volume întreaga operă a autorului, puțin cunoscută, din care până acum i-au apărut șase. „Oameni ca «mătușa noastră» au existat și există printre noi – declară regizorul Attila Vizauer. Ce frumos e să le dedici o poveste, un spectacol de teatru!". Într-adevăr. Realizat cu vădită tandrețe de domnia-sa și o echipă compusă din: redactorul și producătorul Domnica Țundrea, Milica Creiniceanu regia de studio, Patricia Prundea regia muzicală; ing. Luiza Mateescu regia tehnică. Dar mai ales o actriță cu sufletul fermecător al mătușii... Excepționala inspirație a regizorului a fost de a o distribui în rolul titular pe Mariana Mihuț. Cu Florin Zamfirescu în rolul povestitorului Andersen. Pe ale cărui ultime fraze se intercalează din planul secund sonor cristalul tonurilor actriței, care se suprapune ca o firească însuflețire a evocării și preia jocul miraculos al confesiunii. Cu strălfulgerare... de farmec și de cuget! Afectivă și estetică! Actrița glisează pe registre duioase și grave, trece pe clapele sufletului cu delicatețe, uimire și rezonanță, articulează cuvintele cu rotunjimi de sens, încât te simți sedus ca într-un tărâm de basm. Și, la urma urmei, acesta e miracolul Mihuței noastre, care te duce elegant într-un basm cu o poveste simplă și frumoasă despre dragoste de teatru. Aici, într-un regal de 25 de minute!.

NOUTĂȚI TEATRALE

Auăleu

Am primit pe e-mail anunțul înființării unui nou teatru. Este „de garaj și curte". Se cheamă Auăleu **și se manifestă, deocamdată, la Timișoara (str. B.P. Hasdeu nr. 5), în spatele Gării de Nord. Numele celor implicați: Albert Bach, Ioan Codrea, Alina Stan, Tudor Bodiciu, Christine Cizmaș, Andreea Milici, Loredana Buschbacher, Marcela Borhan; costumele și obiectele de scenă: Tudor Bodiciu; muzica de scenă: Cari Tibor; înscenare: Ovidiu Mihăiță. Teatrul are și un manifest al său și, cum credem că autorii lui țin la grafia lui specială, vi-l dăm ca atare. Le urăm succes în întreprinderea lor, evident, tinerească și așteptăm să-i și vedem. Până atunci, manifestul:**

AUALEU - TEATRU DE GARAJ SI CURTE
nu este o institutie de teatru

AUALEU - TEATRU DE GARAJ SI CURTE
este un spatiu teatral fara
director fara masinist
luminist plasatoare recuziter
doar cu actori

teatru retras
teatru de echipa
care reinvie vechea traditie a
teatrelor de curte in spatii
ferite care nu functioneaza pe
baza retetelor de succes

in acest spatiu arta actorului
se confunda cu arta teatrului

meseria actorului se confunda
cu meseriile teatrului

actorul trebuie sa functioneze
ca o marioneta constienta de sine sa stie sa-si manuiasca
singur trupul
sa stie de ce sfori sa traga

actorul trebuie sa se exprime frust
actorul trebuie sa se elibereze de sine insusi

sa sparga conventia

trebuie sa cream constient altfel putem crea prostii

nu trebuie sa asteptam ceea ce numim inspiratie trebuie sa cautam

oamenii cauta si umbla cel mai mult dupa adevar(chiar daca traiesc in minciuna) suntem ghidati de cautari

am ales sa solicitam ochii spectatorilor si nu urechile
oamenii vor sa vada nu sa auda
am ales sa aratam publicului ceea ce traiesc vad si viseaza personajele prin imagini si nu prin vorbe

lamentatia derularii scenelor indica clipele foarte scurte care par cat o vesnicie
fuga de melc din spectacol incetineste nebunia in care ne scaldam
ele sunt clipele pe care nu le vom uita niciodata etapele "mari" ale vietii pe care suntem nevoiti sa le parcurgem
povestea nu se desfasoara in timp real ea nu se construieste sub ochii spectatorilor
miscarile fiind pre-determinate spectacolul este construit pe o dramaturgie a miscarilor si functioneaza ca un tablou vivant
personajul principal OMUL
povestea spectacol infatiseaza o zi sau o viata
derularea unei zile corespunde cu etapele vietii
trezirea - nasterea dimineata - copilaria amiaza - adolescenta
dupa amiaza - maturitatea seara - batranetea noaptea / somnul - moartea
intr-o singura zi atat cat dureaza povestea personajului principal strabate cunoaste traverseaza etapele mari ale vietii se naste creste cunoaste dragostea munca distractia micile tragedii fericirea umilinta caraghiosul frumosul si moartea

punctul culminant inexplicabil si paradoxal este moartea
moartea cu tot ritualul caraghios care o insoteste
caracterul frust al realizari povestii secventionarea naratiunii expunerea evenimentelor in mod clar sunt realizate astfel pentru a fi percepute si intelese imediat chiar daca acest lucru se petrece
inconstient

scenele in care sunt folosite proiectii sau tehnici ale cinematografiei sunt o persiflare a acestor tehnici introduse in teatru pe usa din spate a teatrului
sa incercam sa ne imaginam reversul situatiei in care la cinematograf in fata ecranului de proiectie ar aparea actori in carne si oase
elementele de scenotehnica devin elemente de scenografie in spectacol
scenografia acestui spectacol este scena insasi cu tot ce presupune scena propriu zis cortina rosie paravane practicabile si gong elemente tot mai rar intalnite in teatru
cortina este cea care ascunde mascheaza (pune masca pe fata locului unde se spune adevarul scena)
gongul cu vibratiile si reverberatiile lui anunta inlaturarea
cortinei
gongul are un sunet cald dar amenintator prevesteste actiunea anunta dezvaluirea (descortinarea adevarului)
scena e cea care gazduieste adevarul il adaposteste si il lasa sa se arate
adevarul trebuie sa emotioneze nu sa se emotioneze
actorii privesc si construiesc rece si rational miscarile nu se lasa condusi de emotie emotia nu e creativa
creativitatea poate emotiona
miscarile sunt create constient nu infatiseaza trairile care aparent ar putea fi reale (in timpul actului) ci ilustreaza insceneaza si arata direct actul
trairile personajului nu sunt redate prin emotii
teatrul are forta de a le ilustra trebuie sa le arate in mod direct
teatrul nu e viata
teatrul critica viata si o celebreaza totodata
actorul nu ignora publicul ci comunica in mod direct cu el nu sfideaza publicul sparge cel de-al patrulea perete
gandul actorului este facut vizibil pe scena prin transpunerea lui in imagini concrete create
de actor intr-o maniera frusta ce tine de farmecul si inteligenta teatrului
travestiul folosit in spectacol nu este altceva decat faptul ca actorul arata ca e deghizat in personaj
trebuie sa redam spectacolului de teatru spectaculozitate si teatralitate

daca povestea aceasta smulge ranjete si scrasnete de dinti si nu rasete si plansete ne-am atins scopul
ranjetul este granita dintre ras si plans care se contin unul pe celalalt

CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Diagramele unui parcurs sinuos

Primul lucru ce se cuvine spus despre substanțiala carte a lui Marian Popescu *Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate* (Editura UNITEXT, București, 2004) e că ea înseamnă concretizarea, fie și parțială și pe alocuri imperfectă, a unui proiect ambițios, întru edificarea căreia autorul face uz nu doar de solidele sale cunoștințe despre teatrul românesc, cel est și vest-european, ci și de o seamă de lecturi de primă mână din zona politologiei, a filosofiei culturii, a antropologiei culturale. E clar că nu ne aflăm în fața unei cărți expediate, scrise la repezeală, că ea vizează anvergura. Că – pornind de la constatarea că „între criticii și cronicarii teatrali sau universitarii filologi, puțini sunt aceia care, dincolo de exercițiul aplicat prin cronică teatrală, să se fi îndreptat spre critica de idei, spre sinteze sau eseu teoretic și critic" (p. 313), ce atenuează într-o oarecare măsură verdictul de la pagina 46, potrivit căruia „nu avem adevărați profesioniști în materie de critică, teorie și estetică teatrală" – Marian Popescu se simte chemat să acopere golul pe care el însuși îl constată și care, în bună parte, e chiar o realitate, oricât de supărătoare ar fi pentru breaslă constatarea ei. Propunându-și să evalueze felul în care, într-un arc temporal de șase decenii, teatrul românesc a parcurs drumul, ce s-a dovedit mai anevoios decât pare, de la o cenzură crâncenă înspre o libertate nesperată, a cărei dobândire l-a luat pe nepregătite, creându-i nenumărate dificultăți de adaptare, Marian Popescu examinează multitudinea raporturilor cu nenumărate nișe care s-au stabilit între arta teatrului și slujitorii săi, pe de o parte, și stat și societate, pe de alta. Cartea nu e o istorie a instituțiilor (deși se servește de numeroase exemple de acest gen, cel mai revelator fiind cel al Teatrului „Bulandra", dar și cel al Teatrului Național „I.L. Caragiale"), a literaturii dramatice (cu toate că sunt atinse problemele repertoriului, ale evoluției acestuia, ale modului în care

el a reflectat intensitatea controlului ideologic, intervenționismul, cultura succesului ori fuga de prezent), a felului în care artiștii au reacționat la seismele politice care s-au succedat preț de 60 de ani. Dar, câte ceva din această plajă de probleme – puse în relație cu o bună cunoaștere a felului în care chestiuni similare s-au manifestat și, adesea, soluționat în celelalte țări ce au cunoscut procesul dur al sovietizării și apoi al începutului revenirii la democrație înțeleasă ca stare de normalitate – reprezintă pentru Marian Popescu premise în redarea elaborării unor radiografii și a unei diagnoze ce vizează raporturile dintre cenzură și teatru, modul paradoxal, uneori haotic, dar mai cu seamă nesigur în care a evoluat teatrul românesc după 1989, relația pe care el a stabilit-o cu Vestul perceput ca *El Dorado*, ca *Pământ al făgăduinței* și, în mai mică măsură, cu Estul a cărui experiență a fost mult prea ușor ignorată, în pofida faptului că în unele țări foste comuniste s-au avansat soluții viabile, inteligente, de ieșire de sub controlul Statului, un control care pe meleaguri mioritice a devenit o a doua natură, o obișnuință pernicioasă, aproape dorit cu o perseverență bolnăvicioasă și vinovată. Nu sunt omise din radiografie tarele învățământului superior teatral, care-și asumă cu greu specificitățile de învățământ *vocațional,* ori ale criticii teatrale.

Scriind o carte de (despre) teatru, Marian Popescu a alcătuit-o asemenea unui spectacol clasic, cu prolog, scene și epilog, asta în pofida faptului că miezul cercetării nu e deloc „cuminte" ori de natură să ne inducă o stare de calm, liniște sau mulțumire. E o carte ce nu trebuie citită în tren, ci la birou, tocmai din pricina faptului că invită la reflecție, chiar și atunci când autorul nu are dreptate ori, pur și simplu, sare calul.

Marian Popescu analizează cu minuțiozitate specificitățile teatrului românesc sub comunism. Felul în care s-au manifestat ingerințele statului polițienesc comunist în viața teatrală nu a fost întotdeauna identic între 1945 și 1989. Au existat perioade de liberalizare, dar care trebuie atent cumpănite, tocmai pentru că au însemnat libertate controlată, contracarate de înăsprirea cenzurii. Indicațiile, directivele venite de la cel mai înalt nivel al ierarhiei de partid și de stat ori dinspre instituții „specializate" au avut menirea de a păstra controlul (cel mai adesea absolut) asupra teatrului și a limitelor libertății sale. În aceste limite s-au manifestat limbajul esopic, micile disidențe estetice, tentativele de ieșire din canon. Îndată după încheierea celui de-al doilea război mondial, chiar în condițiile în care supraviețuirea partidelor istorice lăsa impresia supraviețuirii unui surogat de democrație, au apărut indicii tot mai îngrijorătoare ce arătau că cenzura ce fusese instaurată în vremea dictaturii regale a lui Carol al II-lea ori a celei antonesciene va deveni încă și mai acerbă. De altminteri, așa după cum demonstrează Marian Popescu într-*un Mic documentar despre cenzura teatrului în România, 1944–1989*, deja la 5 septembrie 1944, prin ordin al Ministerului Afacerilor Interne, directorii de ziare erau înștiințați că, *în principiu*, se menține cenzura, iar la 12 septembrie 1944, se preciza că spectacolele de teatru și cele de revistă erau aprobate de Comisia Aliată de Control. Odată sovietizarea României devenită certitudine, iar teatrele particulare naționalizate, cenzura dobândește forme tot mai violente și acaparatoare. Controlează și aprobă repertorii, impune o vreme piese scrise de autori sovietici, edictează supremația metodei stanislavskiene în învățământul superior artistic, nu admite nici o formă de teatru alternativ. Teatrul de stat, teatrul subvenționat oferă siguranță existenței artiștilor, dar le restricționează creația. Sigur că au existat perioade de relaxare,

momentul *Cum vă place* (1964), pregătit de articolul lui Liviu Ciulei *Reteatralizarea picturii în teatru,* dând semnalul începutului liberalizării de care au profitat deopotrivă instituțiile, repertoriile, regizorii, actorii, dar controlul nu a fost niciodată abolit. Tezele din iulie 1971 provoacă în teatru și nu numai un veritabil *tsunami* ce are drept consecințe pagube incalculabile. Repertoriile devin tot mai anoste, conexiunea cu contemporaneitatea e scurtcircuitată, se caută refugiu în Shakespeare și în Cehov, artiști importanți iau calea exilului, spectacolele sunt intens „vizionate" de cenzori de profesie, suprimate ori doar (!!!) mutilate prin prisma conformismului ideologic. Un conformism care, iată, s-a dovedit atât de puternic încât, după 1989, deopotrivă teatre, instituții de învățământ artistic, artiști, nu au dovedit abilitățile necesare spre a-și asuma și manifesta *diversitatea* ce derivă din însăși îngustarea, dar și diversificarea publicului.

Sunt multe lucruri neplăcute, dar adevărate, spuse de Marian Popescu în cartea ce se cuvine citită fără iritare. Poate că uneori autorul e prea drastic, sigur e egocentric, poate că unele verdicte sunt nițeluș exagerate, grăbite, iar în artă, și deci și în cărțile despre artă, ca și în viața cotidiană de altfel, „graba strică treaba". Sunt în carte și unele partizanate evidente în favoarea unor creatori. Dar aceste defecte nu trebuie supradimensionate în așa măsură încât să minimalizeze valoarea unei cărți de sinteză, rod al unei reale gândiri teatrologice și al faptului că autorul acesteia chiar știe despre ce vorbește.

Marian Popescu – Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate, **Editura UNITEXT, București, 2004.**

Perseverența privitorului

În urmă cu mai bine de zece ani, am citit și apoi am comentat în *Familia* orădeană cartea sătmăreanului Vasile Savinescu, *Privitor la aceeași scenă*, apărută la Editura *Afirmarea*, carte ce se dorea un omagiu adus Secției Române a Teatrului de Nord din Satu Mare, care tocmai împlinise, în ianuarie 1994, cinci lustri de la inaugurare. Între timp, viața teatrală sătmăreană a mai adăugat, iată, de-acum încă 11 ani, nu toți foarte buni. Dar cu ocazia împlinirii a 35 de ani de când există Secția Română, Vasile Savinescu a găsit cu cale să ne ofere o ediție nouă, revăzută și adăugită. Acum, ca și atunci, strădania colegului sătmărean mi s-a părut mai mult decât o cedare în fața „ispitei de a-și vedea numele pe o copertă", cum grăbit se exprima în *Expres Magazin* George Pruteanu. Ca unul care am colaborat la întocmirea monografiei unui teatru (e vorba de cel din Oradea) știu cât de avantajos e să ai la dispoziție un astfel de material documentar.

Ca și prima ediție, cea de-a doua, apărută la Editura Solstițiu din Satu Mare, are o structură compozită, reunind între paginile ei câte ceva din „cronicile, interviurile, studiile, comentariile, însemnările teatrale" publicate prin ani de un pasionat și avizat, dar deopotrivă discret cercetător al fenomenului

teatral. Prin scrisul său răspândit cu generozitate în publicațiile sătmărene, dar și în câteva importante reviste de cultură de anvergură națională (*România literară, Tribuna. Familia, Astra*), Vasile Savinescu a ținut, atât cât i-au îngăduit-o vremurile, un veritabil letopiseț al Teatrului de Nord. Iar dacă vremurile au vrut ca acest letopiseț să fie lacunar, autorul abandonând la un moment dat pixul de gazetar spre a fi administrator cultural, voința și probitatea sa profesională au făcut ca el, letopisețul, să nu cadă în provincialism, ci să poarte cu consecvență însemnele lucidității și tenacității. Socotesc că e vorba despre luciditate, pentru că autorul a avut grijă să nu se lase pradă patriotismului local, străduindu-se să pună în pagină, pe cât a fost omenește posibil, o mărturie nepărtinitoare și nemarcată de efuziunile sentimentale exagerate ale partizanatului asupra producțiilor din orașul în care locuiește. E vorba despre tenacitate, fiindcă, bănuiesc, ziaristul Vasile Savinescu a dus o luptă nu tocmai ușoară cu mai marii publicațiilor la care a lucrat ori la care a fost doar colaborator, spre a-i asigura cronicii teatrale spațiul, independența și anvergura intelectuală pe care o merită. Autorul nu s-a mulțumit să întocmească scurte notițe encomiastice, cum se cam practică prin presa locală, ci s-a încăpățânat să comenteze premierele sătmărene cu mijloacele profesionistului. Tocmai pentru a asigura profesionalitate actului critic, a luat parte la manifestări teatrale și naționale, raportând, așadar, izbânzile, dar și eșecurile Teatrului de Nord la o reală ierarhie a valorilor și nu la una îngustată și falsificată prin cunoașterea activității unei singure trupe. Îl definește pe cronicarul Vasile Savinescu un consecvent spirit analitic, fiindcă – notează domnia-sa – „datorăm, cred, cei care ne ocupăm de comentarea fenomenului teatral, o aplecare mai insistentă asupra muncii individuale a celor care-i dau viață". Spiritul analitic e dublat de vocația interogativă. Criticul se întreabă care au fost motivele ce au condus la introducerea unei anume piese în repertoriu – valoarea ei dramaturgică, semnificația ei documentară sau, pur și simplu, dorința de a umple un gol de producție într-un teatru obligat, prin forța lucrurilor, să-și schimbe mai des afișul. Se întreabă și analizează cronicarul care este ponderea contribuției fiecărui participant la realizarea spectacolului, pentru că în artă semnul egalității nu există. Câteodată, atunci când e cazul, e amendată tendința unor actori de a miza exclusiv pe intuiție, pe spontaneitate, de a se juca pe sine.

Fraza lui Vasile Savinescu e simplă, fără avânturi retorice ori metaforizări luxuriante, rostită cu claritate și lipsită de precauțiuni inutile. Lipsesc notele ironice, răutăcioase. După 1990, s-a exersat și talentul de polemist al criticului, accentuat de situația nu tocmai de invidiat în care se pare că se află astăzi Teatrul din Satu Mare.

Spre a găsi răspunsuri întrebărilor sale, gazetarul a invitat la discuții personalități ale Teatrului din localitate, multe la ceas aniversar, dar și nume binecunoscute, precum Teodor Mazilu, Radu Beligan, Sorana Coroană, Irina Petrescu, Marin Sorescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru, Valentin Silvestru, Doina Modola, Victor Parhon, Ion Calion. Întrebările sunt pertinente, răspunsurile merită să fie citite cu luare-aminte.

Asemenea primei ediții, și această a doua ieșire pe piață a cărții *Privitor la aceeași scenă* se impune atenției cititorului. Ca și în 1994, o semnalez cu plăcere și în 2005.

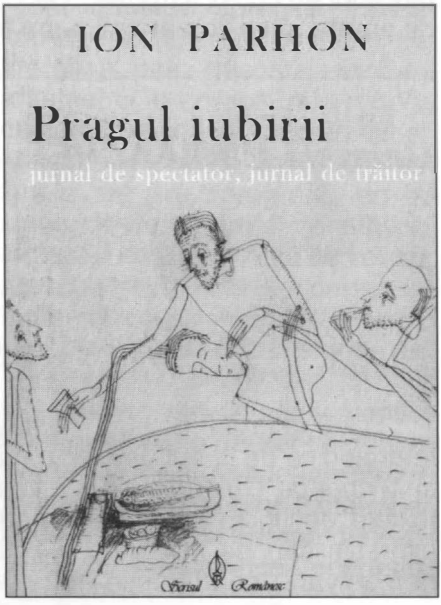
Vasile Savinescu, Privitor la aceeași scenă, **Editura Solstițiu, Satu Mare, 2004.**

Constantin PARASCHIVESCU

Scena, ca o mare iubire

Ion Parhon ne face o surpriză publicându-şi, la Editura „Scrisul Românesc" din Craiova „cartea mea despre lumea teatrului oglindită în lumea sufletului meu" – intitulată *Pragul iubirii* – chiar într-un octombrie 2004, când schimba prefixul vârstei. O carte despre „ spectacolul nenumăratelor reprezentaţii de pe scenă şi din viaţă [...] radiografia sau iconografia unei mari iubiri pentru Scenă şi pentru oamenii ei, carte de bucurii şi suferinţe din călătoria mea pe un ocean al amintirilor". După menţiunea de sub titlu: un *„Jurnal de spectator, jurnal de trăitor"*. Cu însemnări despre cele văzute cunoscute, simţite într-o activitate de peste patru decenii de comentator al fenomenului teatral, concentrată în experienţă bogată a ultimilor ani, însemnări, nu cronici cum poate ne-am fi aşteptat având în vedere rodul concret al acestei experienţe răsfrânt în publicaţii. Ceva în genul celor cuprinse în volumul *Istorii şi isterii teatrale* de Elisabeta Pop de la Oradea, numai că acelea erau file dintr-un amplu carnet de secretar literar al simpaticei autoare, care scrie cronică numai de la o vreme şi pe o arie limitată. Ion a ţinut să îmbine experienţa de cronicar cu aceea a propriului său suflet. Sensibil la cele ce-l înconjoară, generos şi afectuos în relaţii, cu un zâmbet din mustaţă care-i înseninează pe neaşteptate faţa şi-l face să-i joace ghiduş ochii, împătimitul de artă ne dezvăluie spectacolul propriului său univers interior, care e mai mult decât o relatare, e o confesiune şi un gest de caldă preţuire pentru noi.

În optzeci de episoade scurte sau capitolaşe (pentru care îi reproşez doar lipsa lor dintr-un sumar orientativ la sfârşit), Ion Parhon se referă, bineînţeles, cel mai mult la evenimente şi personalităţi din lumea teatrului, mari spectacole, festivaluri, turnee peste hotare, experienţă de selecţioner unic şi membru în jurii de premiere, prietenii cu actori şi colegi de breaslă; dar şi relaţiile cu artişti plastici şi opinii despre opera lor, pasiunea pentru sport (cândva fotbalist la piticii „Ştiinţei Craiova", echipă pierdută acum pe ultimul loc în clasament de fostul miliţian Dinel Staicu, actualul patron), ataşamentul faţă de câini. E un liric entuziast şi sincer, care nu se sfieşte să se declare „trăitor îndrăgostit de miracolul teatrului", pe actorii de talent să-i numească „Dumnezei ai scenei" şi întruchipările lor atât de efemere „o nesfârşită lecţie practică de iubire, de respect şi de credinţă în puterile nemărginite ale lui «Ariel» de a binecuvânta cu «prinosul de spirit» al magiei teatrului". Din peste 2500 de spectacole văzute în vreo 45 de ani, cum spune, vreo 2000 au intrat într-un con de umbră şi uitare, datorită mediocrităţii sau impostorii, dar mai



bine de 200 pot egala unele creații de excepție ale teatrului european, semnate cândva de Irene Papas, Peter Brook, Giorgio Strehler și mai spre noi Lev Dodin. Firesc și întemeiat sunt cele create de Silviu Purcarete la Craiova și Sibiu, cu încununări în turnee internaționale, Cătălina Buzoianu și Dan Puric pe care, de asemenea, i-a însoțit în turnee în Franța și Germania, excepționalele montări ale lui Vlad Mugur și, din ultimul timp, Mihai Măniuțiu, mari spectacole și mari creatori de destine teatrale numiți Ștefan Iordache și Mitică Popescu, sau Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Costache Babii de la Brașov. Ecouri și amintiri care-l însoțesc în camera plastic numită „cu pereți de gânduri", unde însuflețește cu nostalgică afecțiune prietenii cu actorii Constantin Rauțchi și Gheorghe Cozorici, cu Goange Marinescu, personalități originale ca Ion Toboșaru (Sir Toby) și Mircea Dinescu („un bufon de geniu"), excentrice ca Andriy Zholdak („un «killer»"), har cuceritor Horațiu Mălăele („Omul care sfidează ploaia") sau destin dramatic Dan Micu („Micul prinț"); deplânge prețuirea nemărturisită la timp unui confrate plecat la ceruri, Dumitru Solomon, și nu se sfiește să ia în discuție cazul unei controversate personalități ca Dinu Săraru. Iar în ce privește prestația noastră critică în general, ne atrage atenția asupra capcanei de a deveni prizonierei „propriilor scenarii" atunci când *ne așteptăm* ca un spectacol să coincidă cu propria imagine preconceputâ despre el.

Pagini deosebit de emoționante sunt cele dedicate părinților, soției și fratelui său Victor, care l-au părăsit, învăluite într-o mare și nestinsă dragoste. Înțeleg acum parcă mai bine de ce însoțește fiecare referire cotidiană la ei cu invocarea „Dumnezeu să-i ierte" și ce preț au avut, au, în viața lui. Emoționante sunt și rândurile consacrate unui prieten patruped, cu care a împărțit doisprezece ani „de toleranță și dragoste, spre acceptarea absențelor dureroase și spre înțelepciunea redescoperirii rostului celor mai banale bucurii". Cu zece ani mai puțini, Ion Parhon e acum în biroul redacției de teatru a TVR unde am trudit și eu decenii grei și răscolitori, pe același scaun, în fața altei hârtii pe care scrie cu gând înaripat și suflet liber. Uneori mărturisește fiori de artă asemuitori cu ai mei și atunci mă întreb dacă mai sunt eu acolo, sau cine? De fapt, mă regăsesc mai bine într-o tresărire reciprocă de emoție și mi se pare că n-am trecut degeaba prin aceiași „pereți de gânduri"...

Gabriela MIHALACHE

Jocul cu satiri și măști la Michel de Ghelderode

Dramaturgul belgian Michel de Ghelderode este adus în atenția criticii teatrologice de la noi de cele două lucrări ale Ancăi Măniuțiu *(Carnavalul și ciuma* și *Michel de Ghelderode în căutarea unui teatru teatral),* într-un moment în care textele destinate scenei semnate de autori români trădează aceeași criză de expresie sau de adecvare a limbajului scenic la imagine, ca și mai vechea și nerezolvata contradicție teză–antiteză a textului dramatic. Preferințele lui

Ghelderode se îndreaptă către un treatru al scenei, bazat pe un (pre)text, aflat la discreția improvizațiilor de orice tip. Afinitățile sale de început de carieră față de teatrul popular, numeroasele colaborări cu Teatrul Popular Flamand răzbat în creația de maturitate, mai elaborată scenic. Lumea lui Ghelderode este locuită de personaje ce-și poartă masca cu o emfază declamativă, desenând rictusul carnavalesc al jocului. Toate sunt expresiile unui râs scelerat coborât, parcă, din pânzele lui Hieronymus Bosch.

În cele două lucrări amintite, Anca Măniuțiu discută detaliat apropierea dramaturgului belgian de principiul estetic al grotescului în teatru, teoretizat de Vsevolod Meyerhold, ca și de o poetică teatrală a cruzimii, nuanțat diferită dramatic de cea întâlnită la Antonin Artaud. Detașarea lui Ghelderode de orice tip de teoretizare este evidentă. Chiar dacă personajele sale joacă farsa declamării, bufoneria și burlescul nu sunt manifeste demonstrative ale unui nou teatru. Ele irup cu violență răzbunătoare pe chipuri înțepenite, ca expresie a durerii sau traumei, jocul cathartic al scenei le exorcizează, aducându-le în lumina reflectoarelor. Cu siguranță, Michel de Ghelderode nu scrie un teatru al cruzimii în sensul lui Artaud, dar scrie un teatru crud și culpabilizant, care își caută țapul ispășitor – acel *pharmakos*, pretext al oricărui joc scenic.

Rătăcirile Marelui Macabru (1934) – farsă în trei acte și șase tablouri – par dictate de o instanță cinică. Principatul Breughelandei, locul desfășurării acțiunii, coboară direct din imaginarul plastic al pictorului inspirator. Decorul, minuțios descris, sugerează o lume cu aspect de vizuină, ce poartă masca stridenței. Aici sunt constrânse să se întâlnească personaje de o candoare nelumească, cu cele burlești, supușii unui Ubu rege lipsit de pitoresc. În acest joc al perfecțiunii și deriziunii e topit, de fapt, un conflict mai vechi al dramaturgiei lui Ghelderode, anticipat cu un deceniu în urmă printr-un teatru de bâlci în cea mai pură concepție meyerholdiană – *Farsa morții care era cât pe-aci să crape.* Pe acest tărâm coboară Marele Macabru, supranumit Nekrozotar, vestitor al Apocalipsei. Asocierea clovnului cu moartea, răzbătând dintr-o poetică teatrală a barocului, apare la Michel de Ghelderode tot ca farsă, dar întoarsă spre ea însăși, interiorizată. Personajele se mișcă haotic și poartă dialoguri de un ludic ce anticipează absurdul – dar trăiesc o solitudine dureroasă, ce-și găsește expresia într-un rictus bizar. Iminența morții nu le redă luciditatea, ci le aruncă într-un delir dionisiac. Jocul scenic e masca ce amplifică declamările lor, dar gesturile și mimica întrevăzute spasmodic în spatele măștii descriu mișcările unui dans de satiri dezlănțuiți. Surprindem la personaje un amplu registru coregrafic, de la mișcări de marionetă până la dezlănțuiri furibunde, toate purtând conotațiile agresiunii. Protagoniștii eșuează în tot ce-și propun – cad de pe cal, uită ce vor să spună, sunt veșnic amenințați de lovituri, însuși Nekrozotar își găsește moartea în apocalipsa pe care o „prezida". Și totuși, în teatralitatea lor manifestă, eroii trădează o sensibilitate pe care, neputând s-o exprime altfel, o transformă în carnaval.

Maniera care deschide primul act, prin cele două personaje de alcov menite să perpetueze rodul unei iubiri de dicționar, e dominată de mania tuturor celorlalte prezențe scenice. La o catalogare riguroasă, piesa lui Ghelderode ar trebui înscrisă în tipologia marilor conflicte ale condiției umane, fiind, în fond, o farsă a morții. Toată emfaza personajelor se justifică prin ochiul ațintit asupra lor, printr-o conștiință a faptului că sunt urmărite pretutindeni, la fel cum parabolic le urmărește Marele Macabru.

Școala bufonilor (1942) este o piesă-atelier și chiar o piesă cu teză, datorită căreia dramaturgul belgian a fost comparat, așa cum am amintit, cu Antonin Artaud și cele două manifeste ale cruzimii. Ar trebui considerată o „ars dramatica" ghelderodiană, o expresie a ceea ce înseamnă și, mai ales, a ceea ce nu înseamnă teatru în concepția lui Michel de Ghelderode. Toate personajele sunt bufoni – un statut, vom vedea, foarte greu câștigat, care-și joacă rolul desăvârșirii lor în fața Marelui Maestru. Adevăratul manifest se rosteste acum. Discipolii caută, în schimbul unei reprezentații de inspirație biografică și burlescă, în același timp, să provoace emoția, transa prin care se rostește secretul adevăratei arte. Dar maestrul știe că această dezvăluire este autodistructivă, desființează ambiguitatea artistică, luând forma trădătoare a cuvântului.

Una dintre scenele cele mai puternice ale dramei este cea a descoperirii măștilor furiei și violenței – chipuri imortalizate ale morților iluștri și ale marilor criminali, menite să tranforme suprafața aluneacoasă a reprezentării dramatice într-un cerc sacru. Adevărul e rostit o dată cu moartea, cu distrugerea scenei și a jocului, cu spulberarea iluziilor și, mai ales, cu agonia („Aha! V-ați cumințit, în sfârșit? Atunci, ascultați-l pe bătrânul vostru Maestru; ascultați... Am să vă spun...Secretul artei noastre, al artei, al marii arte, al oricărei arte care vrea să dureze... *Liniște. Apoi în șoaptă, dar distinct*...este CRU-ZI-MEA!...") Emoția înseamnă dezlănțuire, cădere a măștii și expunere a rănii – iar teatrul trebuie, în concepția lui Ghelderode, să redevină ritual și să nască mituri – de aceea este nevoie de eliberarea de formă și chiar de cuvânt, ca dansul satirului să poată reintra în rol. Revenind la relația dintre poetica teatrală și imagine, *Școala bufonilor* pare desprinsă din *Vindecarea nebuniei* de Hieronymus Bosch – o lume a traumei, a scelerării, în căutatrea adevăratei măsuri.

Dramaturgia lui Michel de Ghelderode se află în căutarea unui nou tip de catharsis, printr-un joc al esențelor tari. Întâlnirea sa cu manifestările avangardiste, ca și cu antitezele absurdului în teatru e pur întâmplătoare. Căci principala sa intenție rămâne revelarea unei poetici teatrale în sine, prin întâlnirea mișcării, a formei și a cuvântului, iar această descoperire are, în conștiința dramaturgului, menirea de a vindeca.

Michel de GHELDERODE – Rătăcirile Marelui Macabru. Școala bufonilor. **Traducere de Anca Măniuțiu. Editura Libra,Colecția „Teatru francofon", București, 2004, 224 p.**

Oltița CÎNTEC

(Post)modernul Bogdan Ulmu

Printre editurile ieșene care se pot lăuda cu colecții serioase dedicate artei teatrale se numără și *Priceps Edit*, a cărei serie *Masca* a inclus pînă acum mai multe volume *de* teatru și altele cîteva *despre* teatru. Cel mai recent dintre ele poartă pe copertă semnătura lui Bogdan Ulmu și este inspirat de opera celui mai valoros scriitor indigen pentru copii, Ion Creangă. Intitulată *Ion Creangă, dramaturg fără voie*, lucrarea adună „Cinci scenarii destinate

teatrelor": *Ivan Turbincă*, *Stan Pățitu'*, *Fata moșului & fata moașei*, *Povestea prostiei* și *Ursul păcălit de vulpe?*. Pe post de „Cuvânt înainte", Bogdan Ulmu a așezat un mini-studiu referitor la scrierile povestitorului, polemizînd, în subtext, cu toți teoreticienii, unii chiar din școala ieșeană, care susțin că istoriile lui Ion Creangă nu sînt vizuale, deci nu au calitatea reprezentabilității scenice. Pe Bogdan Ulmu, însă, l-au stimulat estetic din plin, cum singur mărturisește, în „Cuvântul... înapoi", postfața în care include, pe post de ranforsări critice, și succinte aprecieri de presă referitoare la mizanscenele construite pe baza acestor scenarii.

Condeiul neastâmpărat al lui Bogdan Ulmu nu s-a mărginit la o translare în registrul dramatic a cunoscutelor povești. Autorul/regizor problematizează lucrurile, întrebându-se, creator, cât de mult te poți îndepărta de slova unui clasic, actualizând-o? Experimentul își urmează cursul, pentru (post)modernul Bogdan Ulmu narațiunile devenind, „fără voie" de la Creangă, pretextul, urzeala pe care brodează propriile viziuni. „Ele ar putea fi, deci, ne explică Bogdan Ulmu, replici, parafraze, *d'après*-uri acceptate, ori nu, de gustul tău (al cititorului și spectatorului, *n.n.),* de viziunea ta asupra autorului *Amintirilor...*; și asupra misiunii teatrului de copii & tineret de azi" (p. 5). Cum să împaci fidelitatea față de un nume gravat în toate istoriile literare, cu momentul social și tehnologic în care trăiesc copiii astăzi? Tradiționaliștii sunt avertizați: „...piesele nu sunt fidele literei, ci spiritului marelui povestitor" (p. 121). Adepții înnoirilor stilistice știu că re-scrierea e o practică (post)modernă curentă a ultimelor decenii și, iată, a venit și rândul lui Creangă. Mai puțin recomandabile celor foarte mici – care vor pe scenă episoadele istorisite așa cum le știu de-acasă, altfel sunt derutați – adaptările libere de acest tip sunt pe placul celor ceva mai copți, care știu să guste și citarea unui text de reclamă, spre exemplu.

Scenariile – căci, deși sunt pentru scenă și atunci ar trebui numite dramatizări, textele sunt, într-adevăr, mai degrabă *script*-uri ale popularelor povești – s-au născut din „comandamente" regizorale. Pragmatic, Bogdan Ulmu le-a elaborat după ideea de spectacol pe care o avea; cu simț scenic, deci ludic, a reinterpretat pe ici, acțiunea, pe colo, personajele, aruncînd asupra lor, din unghiuri noi, lumini noi, dându-le noi înțelesuri. În ele există, clar, un al doilea nivel, metatextual, care-i vizează semantic pe adulții ce-și însoțesc țâncii la spectacol. Jocurile de cuvinte, ieșirile din poveste, deconstructivismul, citările, unele evident parodice, pluralitatea acțiunilor fac, din cele cinci propuneri, texte în format (post)modern. De succes, de vreme ce lucrarea se află acum la a doua sa ediție. Sunt re-citiri ingenioase, surprinzătoare prin firescul cu care realizatorul contemporan le plăsmuiește. Și care arată, în cele din urmă, cât de deschisă e creația lui Creangă!

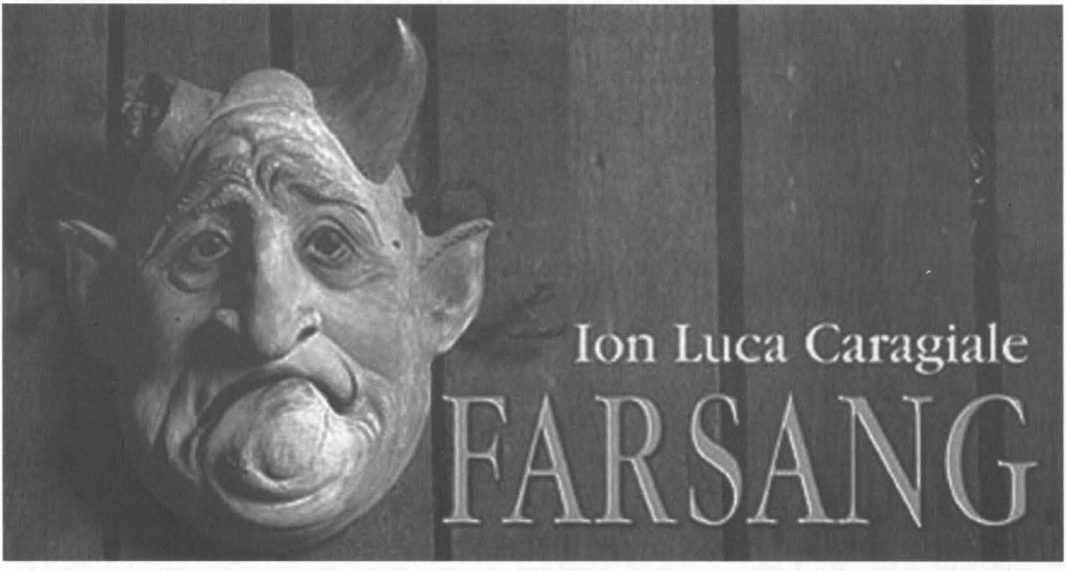
Un alt element mai unește cele cinci prelucrări dramatice: pentru fiecare, gongul premierei „absolute" a bătut la Teatrul „Luceafărul" din Iași. De-acasă de la Creangă, căci pe modesta măsuță de la Bojdeuca din Țicău au căpătat viață, au călătorit mai apoi și pe la Teatrul Național și la „Puck" din Cluj-Napoca, la „Cărăbuș" din Brăila, la teatrele din Deva, Arad, Râmnicu Vâlcea și Chișinău. O lungă listă de locații, care ne îndeamnă să credem că au trecut cu brio și proba rampei.

Ludic, comic, îndrăzneț, provocator sunt atribute numai bune de atașat inițiativei lui Bogdan Ulmu de a aduce în secolul XXI basmele humulesteanului. Amprenta modernității e asumată, cu riscul de a-i supăra pe conservatori. Dar ce artă e aceea care nu stârnește pasiuni și controverse?

Ana SCARLAT

NOI ÎN LUME

„D'ale carnavalului" la Naționalul budapestan



Nici o săptămână de când a avut loc premiera celebrei comedii în sala mare a noului Teatru Național de la Budapesta. Proiectat pe malul Dunării, în afara cartierelor elegante pentru turiști, într-un complex cultural ce cuprinde și clădirea Palatului Artelor, cu sala de concerte a Filarmonicii, sala Teatrului de Dans, filiala Muzeului de Artă Contemporană „Ludwig", sala mare a Teatrului Național, predată în cursul anului 2003, începe să-și facă vad în „aglomerația culturală" ce caracterizează capitala ungară. Această a doua stagiune funcționează deja normal cu repertoriul anual și de perspectivă, pentru o trupă de 43 de actori, ce urmează a fi completată în vară cu indispensabilii debutanți oricărui Teatru Național, de oriunde.

Montarea celebrei comedii de către directorul Teatrului Național, Jordán Tamás, acum la început de drum, nu a însemnat din partea domniei sale decât o întoarcere la o veche simpatie: I.L. Caragiale. Același regizor, în 1999, a montat la Teatrul Radnóti *Noaptea Furtunoasă*, iar la Teatrul Merlin, unde era director pe vremea aceea, un tânăr regizor – Bazil Koleszár – montase un notabil spectacol intitulat *L'Union* după schițe de I.L. Caragiale. Dacă îmi aduc bine aminte, spectacolul a și participat la un festival de teatru din România. (În același an, la Teatrul „Katona József", prim-regizorul Zsámbéki pusese în scenă *O scrisoare pierdută*. Astfel, la un moment dat, se jucau, la Budapesta, trei texte de Caragiale.)

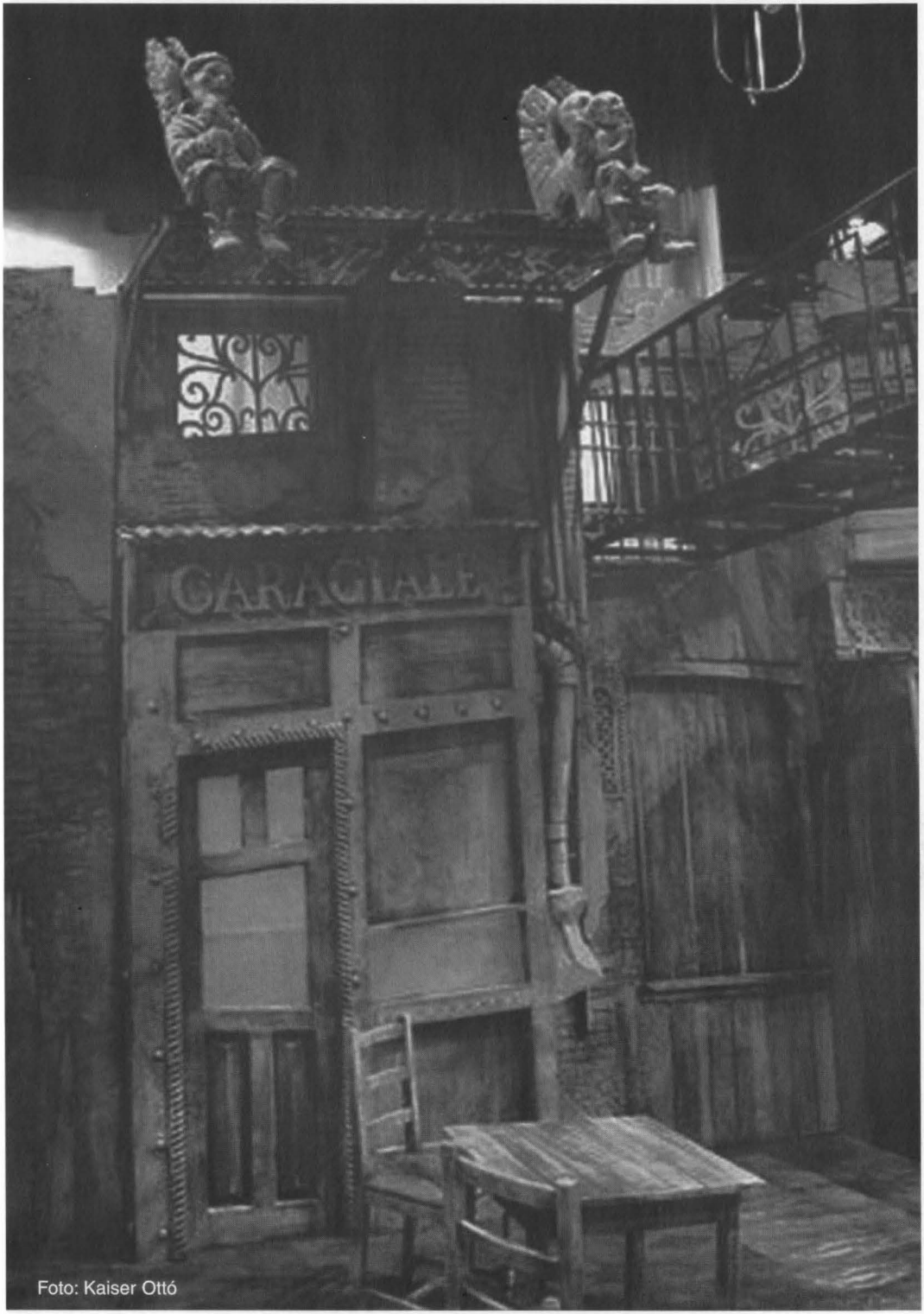


Foto: Kaiser Ottó

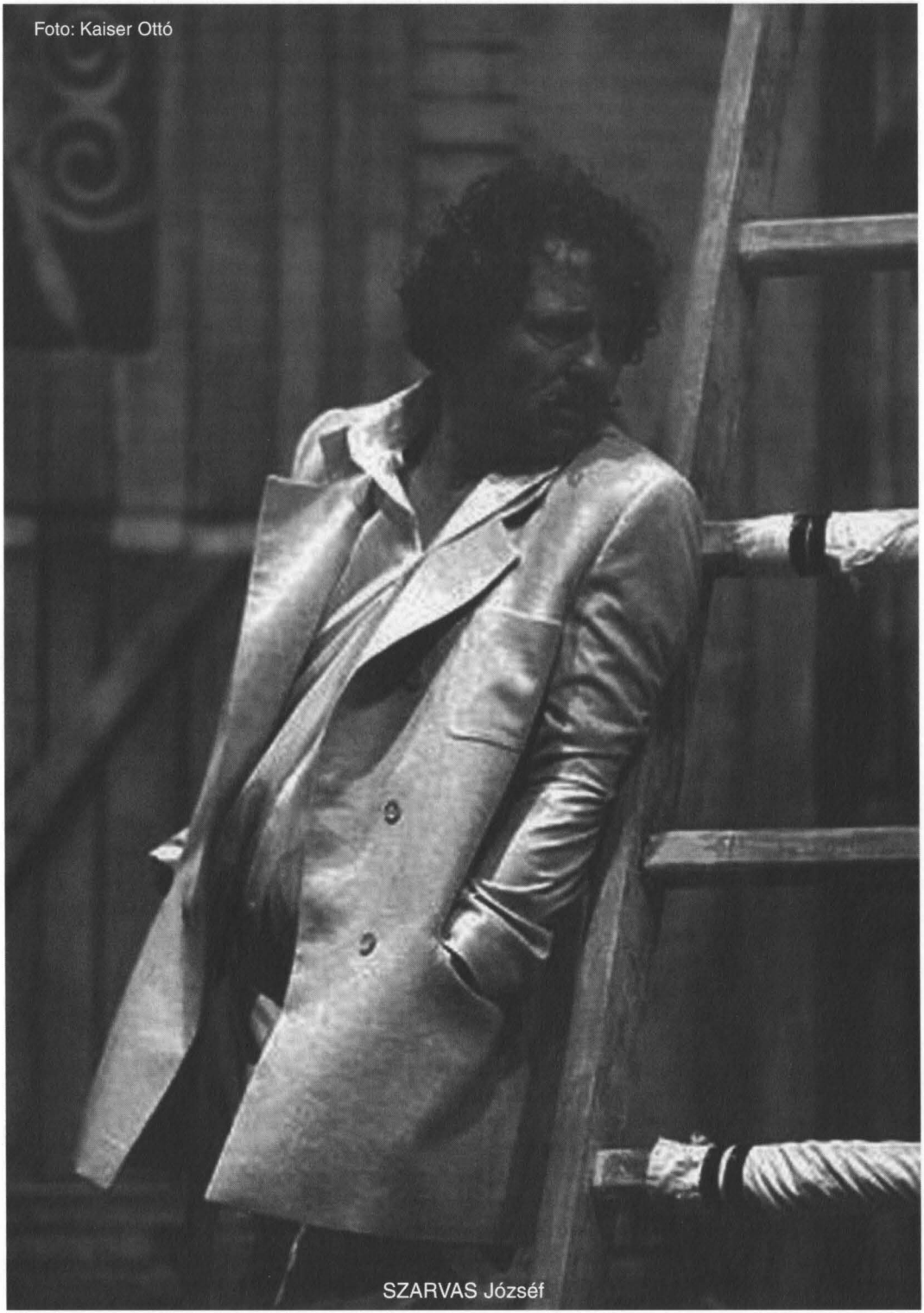


Foto: Kaiser Ottó

SZARVAS József

Foto: Kaiser Ottó
UDVAROS Dorottya

În discuția pe care am purtat-o cu regizorul Jordán Tamás răspunsul la întrebarea „de ce Caragiale?" a fost clar și prompt: „Caragiale a scris excelente comedii de situație, cu personaje din carne și sânge, devorate de sentimente pătimașe exprimate într-un limbaj savuros". „Amorul, gelozia pustiesc la temperaturi incandescente personajele, le devorează și le aduc în situații-limită, când ni se pare că nu există nici o ieșire". „Jocul actorilor nu poate fi doar unul ilustrativ, ei nu pot manipula tehnici însușite. Aici e nevoie de trăiri, de psihologii definite în decursul lucrului migălos de la repetiții".

Spectacolul dovedește cele afirmate de regizor. Vizionarea pe videocasetă a spectacolului montat de Lucian Pintilie la București i-a ajutat pe creatorii unguri să intuiască lumea nativă a comediei lui Caragiale. Atmosfera specifică, suculența personajelor, ritmul debordant al întregii povești sunt transpuse inconfundabil în spectacol. Ceea ce, cred, nu este puțin. Din distribuția oricum remarcabilă și bine aleasă, pentru mine regalul serii l-a oferit vedeta numărul unu a scenei ungare, Udvaros Dorottya, într-o Mița veritabilă, comparabilă cu *Mița* Ginei Patrichi, din spectacolul lui Lucian Pintilie de la „Bulandra".

Sălile pline de până acum, la cele trei reprezentații jucate, promit un succes remarcabil spectacolului. În repertoriul de perspectivă își vor mai face loc și alte titluri de Caragiale.

Din păcate, ceea ce rămâne și pe viitor o problemă este traducerea textului în maghiară. Deși varianta jucată acum este o transpunere încredințată unei personalități scriitoricești – Parti Nagy Lajos – limbajul a fost împănat, din păcate, cu expresii triviale, vulgarități care nu își au locul în text, dar constituie un amuzament pe moment publicului, lăsând o impresie falsă despre autor. Parcă lipsește dulceața, stilul alunecos, suav parșiv, al lui Nenea Iancu. Nu i s-a inventat încă limbajul, cu toate că nu e imposibil așa ceva. Regizorul și actorii au reușit să suplinească această lipsă. Aș adăuga aici scenografia și costumele (în marea lor parte), semnate de Horesnyi Balázs și Döri Virág. Au construit cu minuțiozitate și fantezie lumea lui Caragiale. Ea poate fi și așa, pe deplin credibilă pentru spectatorul maghiar de acum.

Teatrul Național din Budapesta – D'ale Carnavalului **de I.L. Caragiale. Regizor: Jordán Tamás. Cu: Szarvas József *(Nae Girimea)*, Csankó Zoltán *(Iancu Pampon)*, Sinkó László *(Mache Razachescu)*, Kaszás Attila, Gazsó György *(Iordache)*, Udvaros Dorottya *(Mița Baston)*, Murányi Tünde *(Didina Mazu)*, Vida Péter, Pásztor Edina, Koleszár Bazil Péter. Data premierei 26 mai 2005.**

P.S.: *În încheiere, aș dori să fac publică, spre informarea oamenilor de teatru din România, că domnul director Jordán Tamás, împreună cu domnul Michael Tharheimer, director al Deutsches Theater, au inițiat un program central și est-european de texte dramatice contemporane. Prin intermediul unor circulare trimise în toate țările din aria central și est-europeană, vor solicita câte zece piese contemporane din fiecare țară, însoțite fiecare de un rezumat. Ele vor constitui o bază de date la dispoziția regizorilor, care vor putea să comande traducerea unei anume piese aleasă pe baza rezumatului. Se speră ca din cele 12 țări la care se va apela, printre care și România, să se adune 120 de texte. Circulația acestei literaturi dramatice pare a fi asigurată. Urmează, mai târziu, organizarea unor întâlniri periodice, aici, în Ungaria, ale autorilor de piese de teatru din țările respective.*

Sper ca texte din România, cum ar fi cele premiate anual la Gala UNITER, cu titlul de Cea mai bună piesă a anului, *să își găsească pe această cale rost și faimă în lume.*

Oana Cristea GRIGORESCU

LUMEA LA NOI

Portret de grup cu bărbați în mișcare

Compania de dans contemporan „Pal Frenak" a prezentat în februarie la Cluj un spectacol itinerant în rețeaua centrelor culturale franceze din Europa Centrală și de Est. „Fiuk" („Les hommes cachés"), un spectacol de dans contemporan asimilabil genului dans-teatru, lasă în urmă câteva întrebări.

CE sunt bărbații?

Femeile au un răspuns al lor, dar ele sunt excluse din acest joc al definirii universului masculin prin dans. Bărbații sunt chemați să se recunoască între ei, să-și caute și să-și asume „*anima*". Dacă în oglinda partenerului îți poți citi sinele profund, oglinda Venerei răsfrînge în apa sa chipul feminității complementare. Amprenta de gen e doar un joc al aparențelor menit să camufleze capcana masculinității falocratice.

CUM se manifestă bărbații?

Trei frînghii atârnă din podul scenei. Sugestie explicită la firul vieții pe care îl străbați sub semnul pericolului, care te leagă fragil de existență, care te conduce vertical, eventual spre transcendență. Un trup barbătesc suspendat de firul acesta, care se intersectează cu altele, se impletesc, se caută, se înfruntă într-un instabil echilibru al relaționării cu sine și cu ceilalți.

SAU: Trei scaune ocupate cu truprile nude a trei bărbați. Lumina sculptează aparențe: mușchi frumos desenați cheamă, ademenec mâinile să mângâie, să dezmierde, să cunoască. Propriile mâini sau ale altcuiva... Corpul masculin se oferă cunoașterii prin corp!

SAU: O apariție fragilă, în travesti. Bărbatul cu suflet de lebădă albă, incompatibil cu masca ștanțată pe chipul său. Funcția socială constrângătoare schimonosește chipul fragilității masculine. (De ce nu ar avea și bărbații dreptul la fragilitate?)

...Existența condensată în flash-uri generice definește lumea masculină, denunță cu îngăduință rolul social, denudează cu umor false atribute ale masculinității, ironizează „machoismul" culturii falocratice. La capătul drumului (frânghiei), Dumnezeu își abandonează „protejatul" în instabilitatea pendulării între aparență și esență, în voia contrariilor din sine.

CINE exprimă universul masculin?

Dansul contemporan înseamnă tot mai puțin ordonarea mișcării în limitele unor criterii estetice și tot mai mult gestul nud, surprins în spontaneitatea sa, ceea ce îl apropie de construcția situațiilor din teatru. De altfel, pare să aibă tot mai puțină importanță încadrarea strictă în genul artistic atâta timp cât corpul uman, eliberat de constrângerile formelor fixe, este unicul instrument al reflexiei asupra valorilor masculinității. (Trebuie spus că *Fiuk* face parte dintr-o „trilogie" și are încă două spectacole-pandant, dedicate universului feminin, respectiv cuplului masculin–feminin.)

Dacă te lași păcălit de prima impresie, poți crede că *Fiuk* (Les hommes cachés) e mai ales un spectacol pentru femei. Dar el e mai degrabă un dicționar, un ghid de călătorie spre spațiul ideal al întâlnirii complementare, posibile doar prin înțelegerea dualității ființei. Masculin-feminin coexistă în noi, *animus-anima* e realitatea psihologică care ne dă deopotrivă dreptul la acțiune și la fragilitate, la forță și la slăbiciune.

CE ascund bărbații?

Un suflet feminin camuflat în corp...

DIN LUME

Raluca TULBURE

Pupi Siciliani

Parafrazând o celebră sintagmă aș spune că cine a văzut o *opera dei pupi* poate muri... de fericire, de încântare, de bucurie. Este o sărbătoare pentru ochi, minte și suflet, greu de uitat atunci când vezi un spectacol bun.

Opera dei pupi este numele tradițional al teatrului de păpuși din Sicilia și din sudul Italiei și care a fost declarată de UNESCO „capodoperă a patrimoniului oral intangibil al umanității".

Pupi (termenul derivă din latinescul *pupus,* care înseamnă copilaș) sunt acele marionete în armură din teatrul epic popular care au venit, probabil, din Spania lui Don Quijotte, au trecut pe la Napoli și Roma, pentru ca în prima jumătate a secolului al XVIII-lea să se stabilească definitiv în Sicilia, unde au devenit parte din patrimoniul național.

Pupi siciliani sunt expresia cea mai înaltă a acelui spirit epic, eroic și cavaleresc care, de la „Chanson de geste" din Evul Mediu la marile poeme ale lui Boiardo și Ariosto, la tradiția literară, muzicală, figurativă și teatrală marchează dezvoltarea educației sentimentale și a unei viziuni etice și poetice asupra lumii.

Pupi siciliani exprimă voința de a continua bătălia în „cea mai invizibilă dintre războaiele invizibile" pe care, alături de idealurile noastre, o ducem în noi și nu în afara noastră.

Păpușile siciliene diferă de alte tipuri de marionete prin tehnica lor, prin stilul figurativ, prin decor, prin discurs. Subiectele sunt luate din literatura eroică legată, în special, de Carol cel Mare și palatinii lui, dar și de alți eroi, ca Victor Emmanuel, Garibaldi, de bandiți celebri ca Antonio din Blasi, cunoscut și sub numele de „Cap lung", de sfinți. Astfel, *opera dei pupi* transmite coduri de comportament, extrem de vechi, precum onoarea, lupta pentru dreptate, credința.

Spectacolele nu erau comice, iar publicul credea în poveștile adevărate prezentate și era interesat de destinul personajelor. Femeile asistau, de obicei, doar la spectacolele de natură religioasă, pentru că celelalte foloseau un limbaj extrem de deocheat.

Interesant este faptul că aceste povești erau prezentate în episoade, în reprize zilnice, seară de seară, captând interesul publicului de-a lungul câtorva luni bune. Astăzi, după spectacolul propriu-zis este prezentată o farsă în dialectul sicilian, unde eroii sunt cei tradiționali: Nofrin, Virticchin, Peppenninnu, Testuzza, Baronul, Doctorul etc. Argumentul pentru aceste farse datează din faimoasele *vastasate*, comedii care s-au bucurat de succes la Palermo încă din secolul al XVIII-lea. Modul de desfășurare al acestor spectacole făcea ca teatrul să devină un fel de cerc unde, seară de seară, se vedeau aceiași oameni, iar intrușii erau priviți cu neîncredere. Era ca și cum intrai într-un club privat.

Marionetele sunt făcute din lemn, îmbrăcate în haine de stofă și cu armură metalică. Cele din Palermo au 80 cm înălțime și 15 kg greutate, iar cele din Catania au 1,20 cm și între 15–30 kg. Tipurile de marionete folosite în sudul Italiei

PUPI SICILIANI

diferă nu numai prin dimensiuni, ceea ce dictează și mărimea scenei folosite, ci și în plasarea firelor și ale balamalelor de unire care permit mișcarea.

La început, cuvântul „puparo" (marionetist, păpușar) desemna numai pe constructorul de păpuși, dar, de obicei, sculptorul și interpretul erau aceiași. Puparo era cel care sculpta capul, din lemn de nuc și îl picta până în cele mai mici detalii, modela armura și picta decorul, în timp ce soția lui cosea costumele. Corpul este construit din oțel întărit cu lemn de esență tare, acoperit cu cânepă și canava peste care se îmbracă costumele. Acestea sunt platoșe din metal, similare celor ale cavalerilor europeni sau veșminte colorate, purtate de maurii din Africa de Nord. Fiecare personaj principal este identificabil după culoarea costumului și a armurii.

De pe structura numită „pod" (pasarelă), aflată la peste 2–3 metri deasupra scenei, păpușarii mânuiesc marionetele (termenul poate este impropriu folosit, pentru că noi avem altă percepție despre marionetă) care au două tije de oțel, una de la cap până la tors și alta la spadă. O altă tijă grea controlează mâna stângă care poartă scutul.

Există două școli importante: cea din Palermo și cea din Catania, despre care am mai amintit și care, în afara unor elemente unitare, au și particularități. Am menționat diferența de înălțime și de greutate între marionete, alta ar fi mișcarea lor și articulațiile. Marionetele din Palermo au mai multă mobilitate, pot mișca ochii și buzele. Mâna dreaptă are pumnul strâns și o gaură în centru, prin care trece un fir ce leagă pumnul de spadă. Marionetele din Catania au articulațiile inferioare blocate, scutul este rotund. Costumele sunt mai rafinate, mișcare este mai rigidă.

Dintre cele mai cunoscute nume am aminti Compania „Carlo Magno" a lui Enzo Mancuso din Palermo, descendent al unei familii de păpușari celebri. Acesta a reușit să restaureze o serie de *pupi* moștenite, a construit altele, după tehnicile străvechi. Iarna, când stagiunea este închisă, activitatea companiei se îndreaptă spre școală, spre atelierele de creație, de construcție. Altă trupă cunoscută este cea a fraților Pasqualino (Pino și Fortunato) care au fondat o companie în Catania, în 1969. Alte familii de păpușari sunt: Crimi, Grasso (ambele din Catania), Insanguine (Bari), Greco (Palermo).

Opera dei pupi are un farmec aparte tocmai pentru că păstrază cu sfințenie tradiția.

Berliner Ensemble – un trecut fără viitor?

Portretul unui teatru mitic care încearcă să renască din propria-i cenușă

Berliner Ensemble a luat ființă la 1 septembrie 1949, ca ecou al succesului reprezentațiilor cu *Mutter Courage și copiii săi* de la Deutsches Theater din Berlin. Data este importantă și plină de sens, întrucât precede cu doar câteva săptămâni declarația de constituire a noului Stat Socialist al Republicii Democrate Germane, în care Brecht și soția sa, Helene Weigel, vor deveni figurile centrale ale noii culturi. Abia începând cu 19 martie 1954, Brecht și trupa sa se instalează la Theater Am Schiffbauerdamm. Modalitatea de lucru, relectura pieselor mitice reprezentate în această perioadă vor marca mai multe generații de spectatori și de practicieni ai teatrului german, dar și francez, italian ori englez, trupa fiind invitată în numeroase turnee. Epoca de glorie a lui Berliner Ensemble se încheie o dată cu moartea lui Brecht, în vara lui 1956.

Din 1961, când începe construcția Zidului Berlinului, o altă eră se anunță pentru acest teatru și pentru lumea întreagă. Berliner Ensemble își întrerupe turneele în Vest. Helene Weigel preia conducerea trupei până la moartea sa, în 1971. Îi urmează regizoarea Ruth Berghaus, care trebuie să asigure o perioadă de tranziție majoră, fără să trădeze spiritul predecesorilor, concepând, în același timp, repertoriul în funcție de realitățile de după sfârșitul perioadei sovietice staliniste. Ea reușește, între altele, să impună un autor ca Heiner Müller, contestat și cenzurat de regimul Germaniei de Est, contribuind la reabilitarea acestuia prin montarea piesei *Ciment*, în 1973. Din 1977, Manfred Werkwerth, fost colaborator apropiat al lui Brecht, va prelua direcția teatrului, până în 1991, așadar, după Căderea Zidului și reunificarea celor două Germanii. În tot acest interval, Berliner Ensemble, ca și memoria fondatorilor săi, vor fi instrumentalizate politic. Brecht și Weigel domină încă identitatea teatrului, dar moștenirea lor este adesea considerată prea grea, chiar incomodă.

Din 1992, încercând să înscrie Berliner Ensemble în realitatea Germaniei reunificate, direcția teatrului este încredințată unui număr de cinci personalități, fapt care simbolizează și validează ideea reunificării: Peter Zadek, Peter Palitzsch, Fritz Marquardt, Matthias Langhoff și Heiner Müller. Tentativa eșuează, însă, în parte din pricina rivalităților și a diferențelor dintre artiștii desemnați, fiind abandonată definitiv o dată cu moartea lui Müller, în 1995. Spectacolul care marchează această perioadă este *Arturo Ui* de Brecht, în regia lui Heiner Müller, rolul titular fiind magistral interpretat de actorul Martin Wuttke. Acesta va prelua direcția teatrului, împreună cu Stephan Suschke, din 1996 până în 1999. Stagiunea imediat următoare, la direcția lui Berliner Ensemble este numit regizorul Claus Peymann, unul dintre fondatorii lui Theater Am Turm din Frankfurt, fost director al Schauspielhaus din Stuttgart, al Centrului Dramatic din Bochum și, în fine, al prestigiosului Burgtheater din Viena. Colaborarea sa cu Thomas Bernhard rămâne exemplară, iar spectacolele sale cu *Bătălia lui Hermann* de Kleist sau cu

Bertolt BRECHT şi Helene WEIGEL la inaugurarea teatrului şi...

...repetând *Mutter Courage.*

Hamlet constituie mari momente de teatru în Germania Federală a anilor '80–'90. Cu toate acestea, lui Claus Peymann i se face o primire ostilă. El lasă impresia că vine de la Viena pe un teritoriu cucerit, manifestând o anumită aroganță, plasându-se într-o dispută continuă cu responsabilul cultural al municipalității, Thomas Flierl, și defăimându-i în presă pe ceilalți directori de teatre. Principala sa eroare este de a se mulțumi să-și importe producțiile vieneze, reproducându-le pe scena lui Berliner Ensemble, fără a ține seama cu adevărat de realitățile și sensibilitățile diferite care coabitează aici. Pentru acest director de teatru, contează mai puțin găsirea unor căi și propuneri scenice noi și mai mult vânzarea unui produs de marketing prefabricat la Viena în urmă cu mai bine de un deceniu. Aceasta, într-o perioadă în care Berlin este, prin excelență, locul simbolic al productivității teatrale: Schaubühne, Volksbühne, Deutsches Theater, Maxim Gorki Theater sunt marile companii subvenționate care încearcă să-și afirme o identitate clară. În ciuda contextului impregnat de spiritul competiției și al noului, Berliner Ensemble nu dă semne de modernizare. Vechiul public este păstrat prin programarea pieselor din repertoriul clasic sau de după război: Shakespeare, Lessing, Schiller, Brecht. E adevărat că sunt reprezentați și mari autori contemporani ca Peter Handke, Elfriede Jelinek, Franz-Xaver Kroetz, Thomas Bernhard, Botho Strauss și Peter Turrini. Dar, în ciuda acestor eforturi, ariergarda regiei germane, oricât de prestigioasă, continuă să domnească aici: Peter Zadek (78 de ani), Claus Peymann (67 de ani) și Georges Tabori (90 de ani) sau generația regizorilor de excepție afirmați în anii '70: Luc Bondy, Thomas Langhoff, Robert Wilson. Se mizează încă pe securitatea artizanală și pe o identitate culturală vetustă, dar mai ușor de promovat. Instituția teatrală poate fi vizitată ca un muzeu, dar nu în ideea întâlnirii cu „viul", cu „timpul", cu această utopie formulată de fondatorul lui Berliner Ensemble și de o întreagă generație ce a reușit să înscrie teatrul în epoca sa, dar care, paradoxal, astăzi refuză să deschidă porțile teatrului pentru a-i da un nou sens.

În mica piață situată în fața clădirii lui Beliner Ensemble, aproape de fluviul Spree, care traversează orașul, se află statuia de bronz a lui Brecht, amintirea cristalizată a unui teatru care își impune cu greu evidența în viețile spectatorilor de astăzi.

Actualitatea lui Berliner Ensemble

Reprezentații înscrise în repertoriul stagiunii abia încheiate: *Untertagblues*, ultima piesă a lui Peter Handke, regia: Claus Peymann; *Peer Gynt* de Ibsen, în regia lui Peter Zadek. Premiere și proiecte: în luna martie, a avut loc premiera cu *Die Eine und Die Andere* de Botho Strauss, în regia lui Luc Bondy; în luna mai, a urmat un spectacol consacrat lui Brecht, cu titlul *Culoarea roșie: iubire, utopie, sânge*, în regia lui Franz Wittenbrink. Sunt așteptate două noi montări de Georges Tabori: *Viața lui Galilei* de Brecht și *Scrisoare către tată* de Franz Kafka. De asemenea, se află în pregătire *Poveste de iarnă* de Shakespeare, un nou proiect semnat Robert Wilson.

Traducerea și adaptarea: *Andreea DUMITRU*
(După revista *Théâtres*, aprilie–mai 2005)

Teatrul de la EPIDAUR, Grecia.

Festivalurile verii 2005

127 de festivaluri de teatru se desfăşoară vara aceasta în întreaga lume. Din Japonia, unde are loc supermediatizata Expoziţie Mondială, până în Tanzania sau Liban, lumea întreagă pare o scenă în fierbere, sub soarele intens al culturii.

La Manchester, în Marea Britanie, este programată, din 31 mai până pe 3 iunie, a doua întâlnire din ciclul *Decibel/x.trax. Performing Arts Showcase*, cel mai amplu eveniment dedicat teatrului, dansului şi muzicii artiştilor originari din Africa, Asia şi Caraibe. În acest cadru, peste 40 de performeri şi companii oferă un *mix* exotic de reprezentaţii *live*. Collective Artists prezintă *Leul şi comoara*, un titlu clasic al literaturii nigeriene, creaţia nobelizatului Wole Soyinka. Compania, cu sediul la Londra, a fost înfiinţată în 2002 şi pune în scenă opere care reflectă originile culturale africane ale membrilor săi. Spectacolul din acest an combină dansuri, cântece şi ritualuri, pentru a spune povestea unei competiţii dintre un rege tradiţionalist şi un învăţător progresist la mâna celei mai frumoase fete din sat.

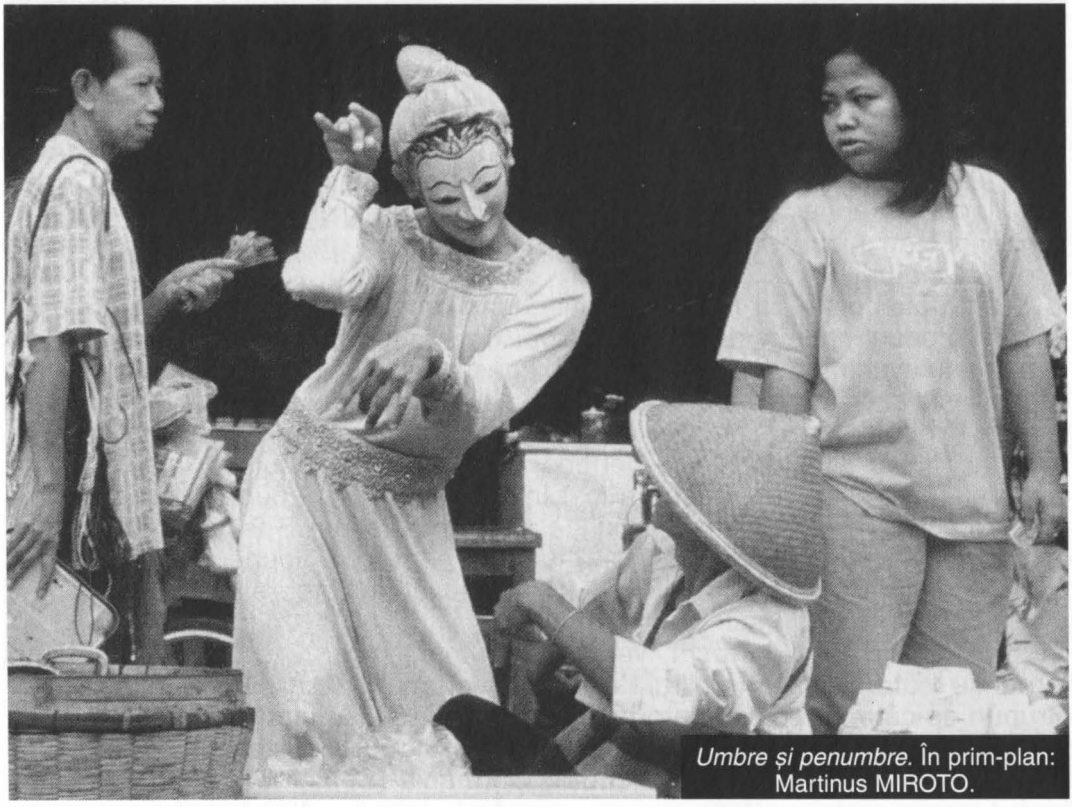
În Olanda, la Dordrecht, vor fi prezentate, între 22 şi 26 iunie, diferite forme de teatru vizual, în cadrul Festivalului Internaţional al Teatrului de Păpuşi. Grupuri de câte 25 de spectatori, sau chiar mai reduse numeric, se vor plimba pe străzile oraşului, urmând trasee denumite „living room routes", pentru a vedea reprezentaţii din Israel (Train Theatre), Germania (September Figurentheater)

ori solo-ul *Umbrele penumbrei* al indonezianului Martinus Miroto (foto). Performer și coregraf din Yogyakarta, Miroto folosește cinci măști reprezentând elementele primordiale. Un alt traseu al Festivalului conduce publicul în diferite grădini private, acolo unde au loc spectacole de marionete portugheze, o reprezentație olandeză cu măști și o alta „cu obiecte", din Germania.

The National Ensemble Theater Festival reunește, în același interval temporal (21–26 iunie), la Blue Lake, în California, 14 companii și 80 de artiști pentru a celebra spiritul creațiilor colective. Printre acestea: SITI Company, Universes, About Productions, San Francisco Mime Troupe, Rude Mechanicals, Traveling Jewish Theatre, NaCI, Playback Theare (NYC) și Campo Santo. Doris Duke Charitable Foundation finanțează în mod substanțial această rețea a teatrelor de „ansamblu".

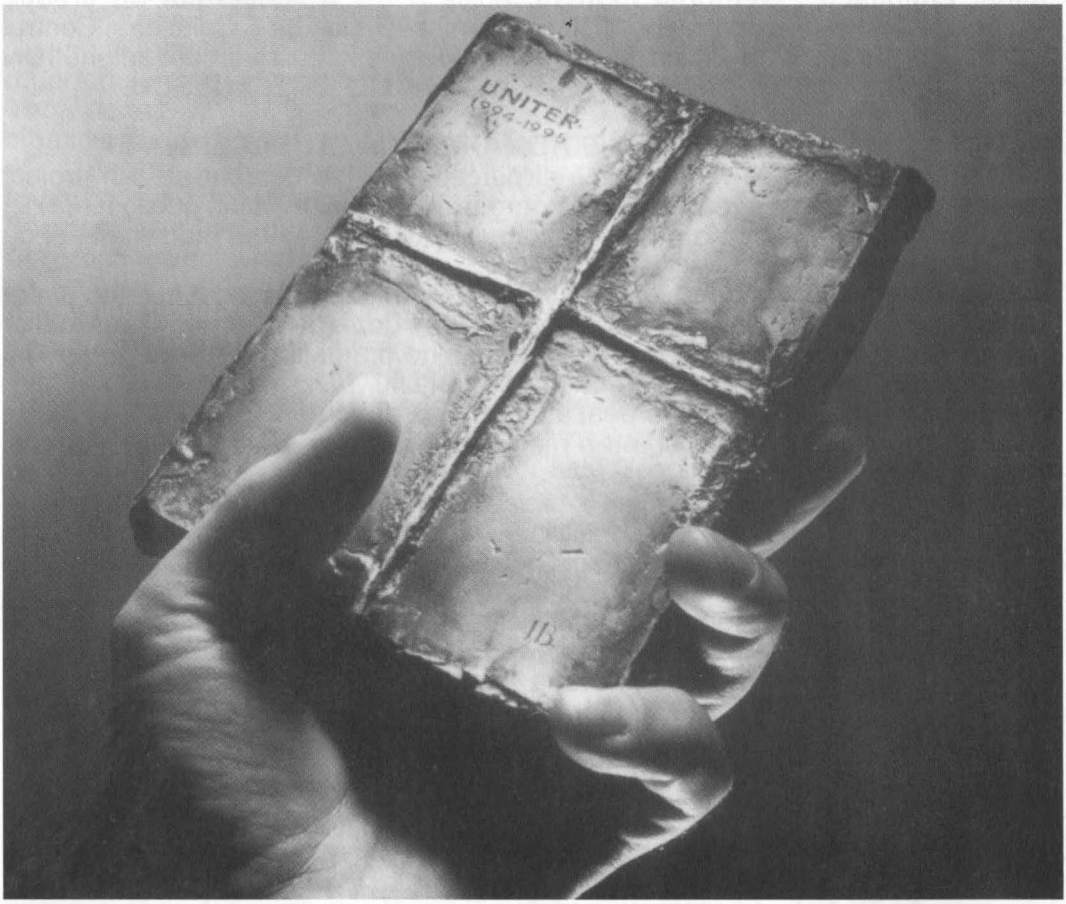
Între 24 iunie și 27 august, are loc în Grecia, la Epidaur, o nouă ediție a Festivalului de Dramă Antică. 10.000 de spectatori vor auzi, grație fabuloasei acustici a amfiteatrului construit în urmă cu mai bine de 2.300 de ani și readus în circuitul cultural o dată cu excavațiile întreprinse în secolul trecut, șoaptele și strigătele lui Oedip sau ale lui Oreste, ale Antigonei sau ale Medeei. Programul include, de asemenea, trei comedii de Aristofan, printre care și *Pacea*, în adaptarea și regia lui Yannis Iordanidis, o producție a Teatrului de Stat al Greciei de Nord. Festivalul se va închide cu povestea tragică a *Medeei*, în viziunea lui Peter Stein.

Andreea DUMITRU



Umbre și penumbre. În prim-plan: Martinus MIROTO.

Info UNITER



CAMPANIA NAȚIONALĂ „ARTIȘTII PENTRU ARTIȘTI", 2005

În anul 2005, Campania Națională a fost organizată de către UNITER împreună cu Fundația „Rațiu" din Marea Britanie, Fundația „Rațiu" România – București, Ministerul Culturii și Cultelor, Centrul „Rațiu" pentru Democrație – Turda și Fundația „Medicina și Muzica".

Spectacolul de caritate „Artiști pentru inimi, Inimi pentru artiști", care a avut loc la Ateneul Român în data de 28 martie, a fost transmis în direct pe canalul TVR Cultural și pe Internet la adresa www.uniter.ro.

În urma evenimentului, s-a strâns suma de 904.000.000 lei. După acordarea premiilor de recunoștință (în cadrul spectacolului „Artiști pentru inimi, Inimi pentru artiști"), plata cheltuielilor generate de organizarea spectacolului și acordarea ajutoarelor financiare artiștilor bătrâni (în cadrul sesiunii din aprilie–mai a Campaniei), a rămas în Fondul de Solidaritate Teatrală pentru anul 2005 suma de 385.000.000 lei. Acestea vor fi utilizate în continuare pentru ajutorarea artiștilor bătrâni cu probleme grave de existență și sănătate, în următoarele sesiuni ale Campaniei Naționale „Artiștii pentru artiști".

UNITER ŞI TINERII ACTORI
ATELIERUL DE POEZIE DE LA IPOTEŞTI – EDIŢIA a II-a

În perioada **20–27 iunie** a.c. are loc, în cadrul **Centrului Naţional de Studii „Mihai Eminescu", Memorial Ipoteşti**, ediţia a II-a a **Atelierului de creaţie „Poetica actorului"** organizat de UNITER, Ministerul Culturii şi Cultelor şi Centrul Naţional de Studii „Mihai Eminescu", Memorial Ipoteşti şi susţinut de: actorul **ION CARAMITRU,** poetul **MIRCEA DINESCU,** criticul **ALEX ŞTEFĂNESCU.**

„NOUA DRAMATURGIE ROMÂNEASCĂ ŞI PERCEPŢIA EI"

„Noua Dramaturgie românească şi percepţia ei" se doreşte a fi un proiect cultural care conectează realitatea creatoare a zilelor noastre la un public tânăr din ţară şi din diaspora pentru a promova, instrui, educa şi propune modalităţi noi de expresie artistică.

Propunerea noastră doreşte să atragă şi să întreţină dialogul cultural dintre creatori şi publicul tânăr din ţară şi diaspora în dorinţa descoperirii realităţilor societăţii actuale prin prezentarea noilor creaţii de dramaturgie – care nu au fost reprezentate pe scenă – într-o formă de „teatru-lectură".

Piesele contemporane abordează o tematică de mare interes pentru tânărul zilelor noastre, într-un limbaj şi într-o manieră în concordanţă cu sensibilitatea şi mentalul contemporan.

Abordarea textului contemporan în proiectul nostru are ca scop influenţarea într-o oarecare măsură a mentalităţii în condiţiile în care teatrul joacă un rol semnificativ în societatea contemporană iar dramaturgia nouă atrage în special publicul tânăr.

În prima fază a proiectului, au fost selecţionate trei piese contemporane care vor fi puse în scenă sub formă de spectacole-lectură de către trei tineri regizori:

- **Sorin Militaru – *Mănâncă-ţi aproapele*** de **Marius Damian**
- **Traian Şoimu – *Diabet*** de **Elena Maximov**
- **Corina Oprea – *Crize*** sau **Încă o poveste de dragoste** de **Mihai Ignat**

Spectacolele vor avea loc în ultimele zile ale Festivalului de Teatru de la Sf. Gheorghe, care se desfăşoară în luna iunie.

GALA TÂNĂRULUI ACTOR „HOP!"

UNITER şi Ministerul Culturii şi Cultelor organizează la Mangalia, în perioada 25 – 28 august 2005 **GALA TÂNĂRULUI ACTOR – HOP!.**

GALA TÂNĂRULUI ACTOR – HOP! are ca scop promovarea şi lansarea tinerilor absolvenţi din învăţământul superior artistic de stat şi particular.

Şi în acest an, tema Galei este subordonată tot ideii de **„ALTERITATE"**. În acest spirit, concurenţilor li se propune să prezinte în programul lor o pledoarie, demonstrând că şansa convieţuirii o dau: dialogul, toleranţa, acceptarea celuilalt.

Se pot înscrie actori care au absolvit facultatea, **începând cu promoţia 2001**. Cei care întrunesc aceste condiţii pot veni în concurs ca **interpreţi cu recitaluri individuale** de până la **15 minute** sau ca **interpreţi în cadrul unor spectacole cu piese scurte – maximum 45 de minute** – care să nu depăşească 10 personaje.

Textul probei individuale obligatorii pentru cei rămaşi în concursul final va fi anunţat la o dată ulterioară.

Data-limită de înscriere este de **25 iunie 2005**. Înscrierile se vor face la UNITER, str George Enescu nr.2–4, Bucureşti, tel. **315 36 36/ 313 42 78/ 311 32 14;** fax **312 09 13**; e-mail: **doina@uniter.ro**

Preselecţia va avea loc la Bucureşti, în zilele de **28 şi 29 iunie**. Candidaţii trebuie să se prezinte la înscriere cu un *curriculum vitae,* o fotografie reprezentativă şi titlul textului ales, introduse într-o mapă de protecţie (plastic).

Calendar teatral

IUNIE

15 iunie – În urmă cu patru decenii, Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București relua, într-o versiune scenică nouă, una dintre piesele de rezistență ale repertoriului său din primele decenii ale secolului trecut: drama istorică ***Vlaicu Vodă*** de Al. Davila. Spectacolul, regizat de Sică Alexandrescu, îi prilejuiește o creație plină de vigoare marelui actor George Calboreanu, în rolul titular.

16 iunie – Acum 40 de ani, publicul bucureștean asista la premiera absolută a parabolei dramatice *Omul care și-a pierdut omenia* de Horia Lovinescu. Spectacolul a fost pus în scenă la Teatrul Nottara de Dan Nasta, cu George Constantin în rolul principal.

17 iunie – Actorul **Virgil Ogășanu** împlinește 65 de ani.

21 iunie – Centenarul nașterii lui **Jean-Paul Sartre** (m. 15 aprilie 1980), filosof existențialist francez, scriitor, critic. În deceniile cinci și șase ale secolului trecut, Sartre devine o figură emblematică, datorită radicalismului discursului său filosofic și convingerilor de stânga. În 1964, este nominalizat la Premiul Nobel pentru literatură, pe care însă îl refuză. Pentru Sartre, teatrul a fost în mare măsură un mod de a da o formă sensibilă ideilor sale filosofice. Între piesele sale, de un simbolism bogat, se numără: *Muștele* – o versiune modernă a mitului lui Oreste (1943), *Cu ușile închise* – o parabolă a condiției umane ilustrate de celebra axiomă: „Infernul sunt ceilalți" (1945), *Târfa cu respect* (1946), *Diavolul și bunul Dumnezeu* – o dramă pe fundal istoric, tratând raportul între libertatea fără limite și responsabilitatea morală (1951), *Sechestrații din Altona* (1959).

IULIE

5 iulie – 250 de ani de la nașterea actriței **Sarah Siddons** (m. 8 iunie 1831). S-a remarcat ca una din marile tragediene ale epocii, excelând în Lady Macbeth. A jucat îndeosebi pe scenele de la Drury Lane și Covent Garden. Sarah Siddons a făcut parte dintr-o cunoscută famile de actori britanici, care a mai dat un mare tragedian: John Philip Kemble, fratele ei.

5 iulie – 125 de ani de la nașterea lui **Constantin Tănase** (m. 29 august 1945), legendarul actor de revistă al perioadei interbelice. A întemeiat în 1919 primul teatru de profil din România. Personalitatea sa inconfundabilă, verva cupletelor satirice, aluzia mușcătoare la realitățile politice ale vremii i-au asigurat lui Tănase și Companiei „Cărăbuș" simpatia constantă a publicului.

22 iulie – În urmă cu 125 de ani, avea loc, în semianonimat, premiera piesei lui Caragiale ***Conul Leonida față cu reacțiunea.*** Această bijuterie a genului comic românesc a fost inclusă în repertoriul „Trupei de comedii române", care, potrivit tradiției teatrale de vară din epocă, a jucat-o la Grădina Rașca.

25 iulie – 120 de ani de la nașterea lui **Paul Raynal** (m. 20 august 1971), care s-a afirmat în 1920 cu drama psihologică *Stăpânul inimii sale*, jucată în epocă și pe scenele românești. Mai târziu, dramaturgul a încercat să confere un suflu nou modelului tragediei clasice; în acest spirit este compusă piesa *Mormântul de sub Arcul de Triumf* (1924), evocare tensionată a vieții civililor și soldaților în timpul primului război mondial. Alte piese: *La Francerie* (1933), *Le Matériel humain* (1947).

AUGUST

14 august – 25 de ani de la moartea lui **Diego Fabbri** (n. 2 iulie 1911), dramaturg italian cu o riguroasă educație catolică, ale cărei ecouri se regăsesc în creația sa.

Constantin TĂNASE, plutonier de geniu și vedetă a revistei românești.

Scrierile lui Fabbri au fost puțin agreate de autoritățile fasciste, în perioada interbelică. După război, el capătă în Italia un mare prestigiu ca autor de drame poetice, între care: *Inchiziția* (1950), *Proces de familie* (1955), *Procesul lui Iisus* (1955).

19 august – Dumitru Radu Popescu, autor al unei bogate opere dramatice, împlinește 70 de ani.

21 august – 80 de ani de la nașterea lui **Toma Caragiu** (m. 4 martie 1977). Un mare actor, prezență marcantă pe scenă, dar și pe micul și marele ecran, el a știut să exploateze toate resursele artei comice, de la ironia bonomă până la sarcasmul acerb, neocolind însă nici drama. Memorabile rămân creațiile sale în rolul titular din *De Pretore Vincenzo* (Teatrul de Stat din Ploiești, 1962), Hrisanide din *Interesul general* (Teatrul de Comedie, 1971), cărora li se alătură strălucita prestație în spectacole ale Teatrului Bulandra: Mackie-Șiș în *Opera de trei parale* (1964), Pampon în *D'ale carnavalului* (1966), Tipătescu în *O scrisoare pierdută* și Primarul din *Revizorul* (ambele în 1972), Lazarus Tucker în *Elisabeta I* (1974), Satin în *Azilul de noapte* (1975), James Tyrone în *Lungul drum al zilei către noapte* (1976).

22 august – 20 de ani de la moartea lui **Octavian Cotescu** (n. 14 februarie 1931). A fost un talent pluriform, un interpret de factură aparte al personajelor lui Teodor Mazilu, un actor cu vocație și pentru comedie, și pentru dramă, dar mai ales pentru zona incertă și ambiguă dintre ele. Dintre creațiile sale, numeroase, le amintim pe cele de la Teatrul Mic (Edek din *Tango* – 1967, Unchiul Vania din piesa omonimă – 1978, rolul titular din *Minetti* – 1979, Profesorul Stravinski și Pilat din Pont în *Maestrul și Margareta* – 1980), precum și pe cele de la Teatrul Bulandra (Homutov și Kaloșin în *Anecdote provinciale* – 1977, Tartuffe și, respectiv, Molière în spectacolele-pereche *Tartuffe* și *Cabala bigoților* – 1982).

Daniela GHEORGHE, Institutul de Istoria Artei „G.Oprescu"

Marin MORARU și Toma CARAGIU în *D'ale carnavalului.*

P

Șase ani de experimente pedagogice teatrale internaționale

Între 7 și 17 iulie 2005, la Sinaia, Catedra UNESCO a Institutului Internațional de Teatru, condusă de profesorul Corneliu Dumitriu, oganizează cea de-a VI-a ediție a Atelierelor Internaționale ale Școlilor de Teatru. Conceput a fi proiectul reprezentativ al „Programului UNESCO de mobilitate academică în domeniul teatrului" – program aprobat în anul 2000 de către participanții la prima Conferință Mondială a Rectorilor din Școlile de Teatru, Atelierele de la Sinaia au reunit, în cei șase ani de existență, aproape 1000 de studenți și profesori din 46 de țări ale lumii (Albania, Australia, Belgia, Benin, Brazilia, Bulgaria, Canada, China, Columbia, Croația, Cehia, Egipt, Estonia, Finlanda, Franța, Georgia, Elveția, India, Iran, Israel, Italia, Japonia, Coreea, Liban, Macedonia, Maroc, Marea Britanie, Mexic, Norvegia, Peru, Polonia, Portugalia, Republica Moldova, Rusia, România, Singapore, Slovacia, Spania, Sudan, Suedia, Ucraina, Ungaria, S.U.A., Serbia și Muntenegru).

Scopul Atelierelor de la Sinaia este de a reuni anual, specialiști din învățământul superior teatral de pe toate continentele lumii, în jurul unor subiecte dinainte stabilite, pe care profesorii le analizează într-o primă etapă în cadrul propriilor catedre de specialitate, iar apoi le pregătesc cu număr limitat de studenți, pentru a-și putea face cunoscute metodele de lucru, și concepțiile lor pedagogice.

Primele întâlniri nu au avut teme de lucru prestabilite, la cererea participanților, această metodologie debutând din anul 2001, când temele au devenit obligatorii. În acest fel, scena Cazinoului din Sinaia a devenit o veritabilă scenă a lumii, unde întâlnești studenți și profesori din Canada sau Australia, din China sau Rusia, din Peru sau Belgia, din Ucraina sau Iran, din România, Grecia, Portugalia, Coreea sau S.U.A.

În 2002, tema aleasă a fost Sofocle, iar piesa *Antigona*. Școala Națională de Teatru din Lima a cerut în acel an organizatorilor permisiunea de a prezenta Atelierul „în manieră peruană". Nimeni nu a înțeles cum va arăta Antigona într-o astfel de versiune . Atelierul însă a fost extraordinar! Profesorul și studenții din Lima au „deplasat" acțiunea piesei, de la tragedia Antigonei de a-și îngropa fratele împotriva voinței lui Creon, către universul interior al acestui personaj. Scena a fost inundată de tradiții peruane, ce prezentau obiceiurile de înmormântare, starea celui care supraviețuiește dispariției unei rude foarte apropiate. A fost un atelier despre cultura și civilizația peruană. Participanții au obținut înțelegeri neașteptate despre

religie, viață și moarte. Pe acest fundal, tragedia individuală a Antigonei a părut o picatură de suferință într-un imens ocean de durere universală.

Temele abordate la Sinaia în cei șase ani, au fost alese întotdeauna din CURRICULA UNIVERSITARĂ a școlilor de teatru, fiind prezentați autori precum: Shakespeare, Sofocle, Cehov, Lope de Vega, Brecht, García Lorca – iar în iulie 2005 urmând a se prezenta Molière și Eugen Ionescu.

Înregistrarea video anuală a acestor Ateliere de actorie și transpunerea lor pe CD-Rom-uri (subtitrate în limbi internaționale și distribuite ulterior Școlilor de teatru), a însemnat un „transfer" de material pedagogic excepțional către bibliotecile școlilor lumii, un material la dispoziția studenților și profesorilor din cele mai diferite facultăți de teatru. În paralel cu eforturile de înregistrare video, Catedra UNESCO–ITI, a editat în limbile engleză și franceză propria Revistă de Studii teatrale, în care a prezentat rezultatele acestor Ateliere, alături de alte informații utile, precum Conferințe și Seminarii desfășurate în alte țări, prezentarea unor școli de teatru sau a unor sondaje internaționale.

Între 7 și 17 iulie 2005, va avea loc, la Sinaia, a VI-a ediție a acestui proiect, cu două teme de lucru: *Tartuffe* de Molière și *Lecția* de Eugen Ionescu. Un număr de 10 școli de teatru și-au anunțat participarea, ele fiind din Belgia, Canada, China, Iran, Serbia și Muntenegru, Peru, Ucraina și România.

Vor participa la Sinaia și o serie de profesori, regizori și studenți din: Australia, Bulgaria, Grecia, Maroc, Rusia, S.U.A, Filipine, India, Japonia, Coreea, Burkina Faso, Mexic, Spania, Suedia și România.

O noutate a ediției din acest an o reprezintă includerea, în structura programului pedagogic al Atelierelor, a două stagii intensive destinate participanților, fiecare cu o durată de câte 30 de ore. Un colectiv alcătuit din 3 profesori invitați din Grecia (Yiannis Paraskevopoulos, Vassia Bakakou și Magdalene Pekri) pregătesc o cercetare despre „Teatrul antic grec", iar regizoarea Sayoko Shirotani din Japonia va susține un „Seminar de cultură japoneză", ilustrat cu exerciții practice din Teatrul *Kabuki.*

Atelierele și stagiile de la Sinaia vor fi însoțite de o Consfătuire internațională a pedagogilor din Școlile de teatru. În acest spațiu de dezbateri, profesori, regizori și critici de teatru vor avea posibilitatea să-și exprime opiniile despre pregătirea studenților-actori, despre Curricula Universitară și metodele de lucru din școlile lor (participanților europeni Catedra UNESCO–ITI le pregătește un studiu și o propunere de proiect despre aplicarea Declarației de la Bologna în învățământul superior teatral). Ce se va întâmpla în iulie 2005 la Sinaia? Un dialog artistic și pedagogic ce a devenit în timp respectat și așteptat în întreaga lume, o speranță continuă că spațiile geografice nu mai reprezintă un obstacol în calea nevoii de cunoaștere și de dialog internațional.

Veniți la Sinaia să vă întâlniți cu studenți și personalități teatrale de pretutindeni!

Chaire **UNESCO** de l'**INSTITUT INTERNATIONAL DE THÉÂTRE**

en colaboration avec

MNÉMOSYNE

Association Culturelle France-Roumanie

LE PREMIER HOMME

Editions Gallimard

d'Albert CAMUS

Version scénique de CATALINA BUZOIANU

Première mondiale

Fondation du Château de Lourmarin

Directeur de la chaire UNESCO – **Corneliu Dumitriu**

Banque Nationale de Roumanie

THEMATIC AND STRUCTURE OF THE COURSES

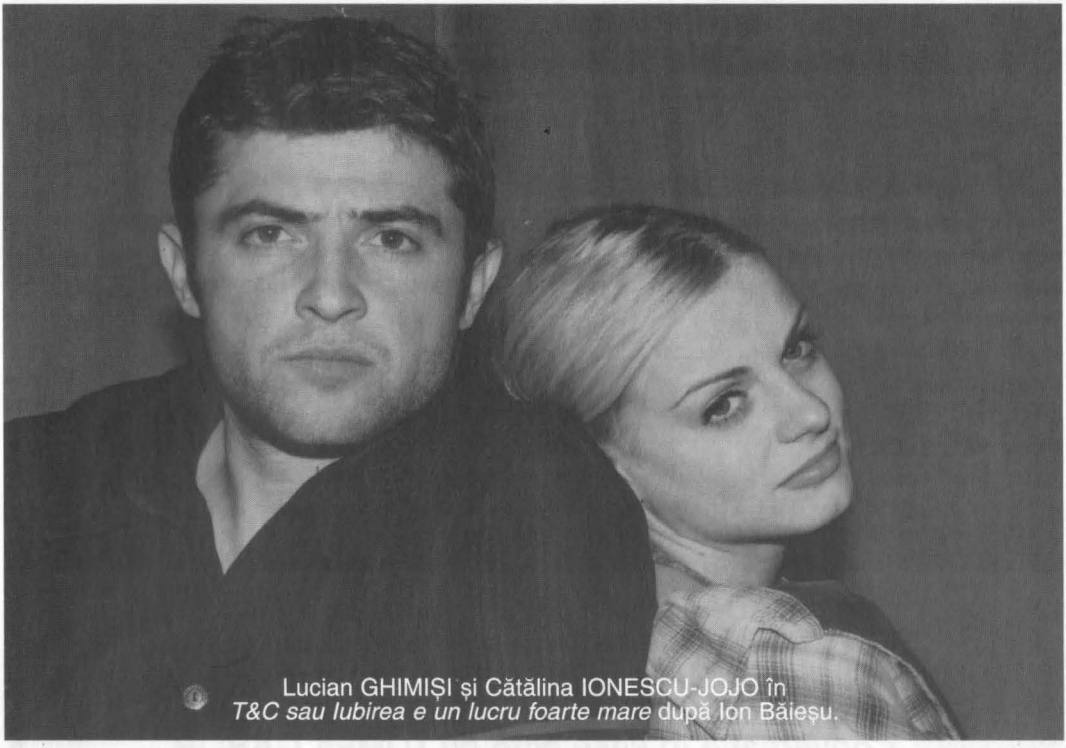
Sinaia, July 7-18, 2005

"ANCIENT GREEK THEATRE" Guests: Yiannis Paraskevopoulos, Bakakou Vassia, Bekri Magdallene from Greece		"JAPANESE CULTURE" Guest: SAYOKO SHIROTANI from Japan
08:30-12:30		**14:30-18:30**
Introduction to Ancient Greek Tragedy • Presentimental forms of art • Dionysian feasts • Dithyramb • Thespis • Ancient Greek Tragedy • Forming of working groups • Exercise, Hippocrates' circle		**Classical Japanese dance *Buyou*** • Basic Form (Stand, Sit, Bowing, walk, head move) • Movement simple dance. Difference of Male and Female Moves • Dealing with propos Fan. *Tenugui* towels
Theme 2	*11 July*	Theme 2
08:30-12:30		**14:30-18:30**
Ancient Chorus • From the Dithyramb to the chorus of the Greek Ancient Tragedy • Byway (Parodos) from Oedipus Tyrant		***Kabuki* Movement** • Stage Combat Samurai fight choreography
Theme 3	*12 July*	Theme 3
08:30-12:30		**14:30-18:30**
Ancient Greek Tragedy • A means for the self-awareness of the citizens • A form of social-political control • From Hippocrates' circle to the chorus of Ancient Greek Tragedy		***Kimono*** • How to properly wear *Kimono*, a Japanese traditional dress • Different ways to tie *Obi* sash
08:30-12:30		**14:30-18:30**
Contemporary direction approaches to the chorus of ancient Greek Tragedy • Examples by Reinhart, Peter Stein, Karolos Koun, Theodoros Terzopoulos, Tadashi Suzuki • Chorus from Agamemnon • Chorus from Medea		***Kabuki* Makeups** • *Shironuri* How to create an authentic white face
08:30-12:30		**14:30-18:30**
The tragic hero •The triptych. Yvris (Vituperation). Attis. Nemesis. • Stage approach of roles through the sound-generating zones of the body. •Cassandra's monologue. Oedipus' monologue. Medea's monologue. The Guard's monologue.		**Experiencing four basic Japanese traditional arts** • *Noh* • *Kyogen* • *Kabuki* • *Bunraku*
08:30- 12:30		**14:30-18:30**
Self-trial and self-punishment • Two motifs of the Ancient Greek Tragedy. • The third monologue of Cassandra. • The last monologue of Oedipus. The scene of Medea and Jason after the murder.		**Voice and physical training for Japanese artists** • Voice projection releasing tension • Physical training based on Noguchi *method* and *Yuyama* kikou method
08:30-12:30		**14:30-18:30**
MERCY and FEAR • The function and the presentation of murder in the Ancient Greek Tragedy. • The route from the chorus to the tragic hero.		***Shamisen*, a Japanese string instrument**
17:00-19:00		**14:30-16:30**
Catharsis. (open class)		**Japanese Culture (open class)**

Locul în care clipa e mai importantă decât eternitatea

Prin Teatrul din Buzău, artiștii (par că) trec fără să rămână. Vin, joacă și pleacă! Pot fi văzuți numai pe scenă. Nimeni nu-i întâlnește la cârciumă, în magazine ori la piață. Așa se face că, în locul acesta, actorii poartă încă aura mitului. Prin urmare, Teatrul „George Ciprian" consfințește clipa. I se pare mai importantă decât eternitatea. Care, oricum, nu (dă semne că) ne aparține. Istoria lui se confundă oarecum cu cea a instituțiilor de gen bucureștene, pentru că, cel mai adesea, aici, sunt invitate spectacole de succes ale capitalei, ori se fac producții în care apar vedete bucureștene. S-ar putea spune că teatrul buzoian, creat după model occidental – adică angajându-și artiștii pe proiect, nu pe viață –, se află cu un picior în Europa încă de acum zece ani. Îi dorim să rămână așa. Un loc al clipei... de grație!

Sebastian PAPAIANI, Carmen TĂNASE și Niculae URS în *Podul sinucigașilor* de Paul Ioachim.



Lucian GHIMIȘI și Cătălina IONESCU-JOJO în
T&C sau Iubirea e un lucru foarte mare după Ion Băieșu.

Alina BERZUNȚEANU și Gheorghe IFRIM în *Chinezii* de Michael Frayn.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC
supliment editat de revista noastră,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR** (interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MĂNEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim
Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 400.000 lei, iar întregul set de 16 cărți poate fi procurat cu doar 1.500.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2005, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

Marinela ȚEPUȘ și Andreea DUMITRU

IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate

Constantin PARASCHIVESCU

„Cu ochii deschiși“
sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU

Florica ICHIM

GEORGE CONSTANTIN

și comedia sa umană

SUMAR

1 George Banu – Cavaler al Ordinului Literelor și Artelor

4 Peter Brook – 80 de ani

5 George Banu: *Teatrul elementelor* (fragment din volumul *Peter Brook: regizorul și cercul),* traducere de Delia Voicu;

14 *O istorie în trei acte* de Andreea Dumitru (*Peter Brook* de Michael Kustow.

15 Festivaluri, Gale, Aniversări

15 Premiile Galei UNITER;

26 „Țăndărică" la 60 de ani;

27 *Ad usum Delphini* de Adrian Mihalache *(Mica sirenă* după Andersen – Teatrul „Țăndărică");

29 *La Buzău... o aniversare și o gală*

29 *Sărbătoare de primăvară* de Constantin Paraschivescu;

31 *Capul de... regizor* (Gala noilor generații);

32 Radu Macrinici *își prezintă... Atelierul numărul treisprezece* (Festivalul Internațional de Teatru Atelier, Sighișoara);

34 Horațiu Mihaiu *...își prezintă Festivalul* (Festivalul Internațional de Teatru, Sf. Gheorghe);

35 *FESTCO 2005 – Comedia la ora adevărului* de Ion Parhon;

39 *69 de țări, 300 de manifestări* (Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu);

43 *Fii student la teatru pentru un week-end!* (Festivalul Uși deschise 2005 – UNATC „I.L. Caragiale")

45 Interviuri

45 Ion Caramitru: *„Unde există talent, există și șansă"* interviu realizat de Liana Ornea;

52 Mircea Rusu: *„Un actor poate să stea «la cutie» 15–20 de ani și apoi să erupă ca un vulcan",* interviu realizat de Costin Manoliu;

58 Marius Stănescu: *„Dacă teatrul nu e mărturisire și transfigurare, atunci nu e nimic,* interviu realizat de Tamara Susoi;

66 Ion Mâinea: *„Învățătura de la tatăl meu – «dacă tot te apuci de un lucru, atunci fă-l bine» – m-a condus în viață",* interviu realizat de Elisabeta Pop;

74 Ovidiu Ghiniță: *„Pentru mine lucrurile, niciodată, nu au fost definitive...",* interviu realizat de Mariana Ciolan.

79 Eseu

Cristina Modreanu: *Laudă derizoriului – câteva considerații despre regia lui Bocsárdi László.*

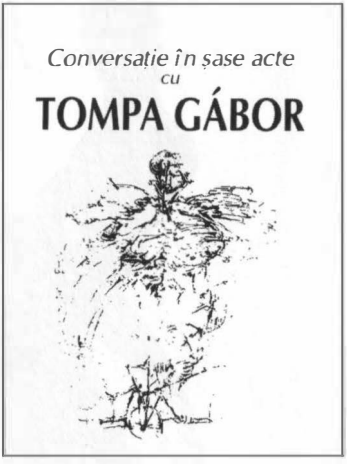
84 Eveniment – *Woyzeck* de Büchner, regia Mihai Măniuțiu, la Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca:

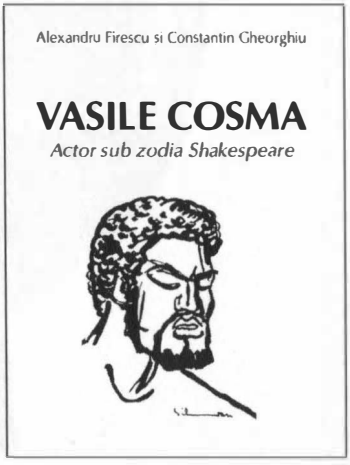
85 *Însemnele perfecțiunii* de Mircea Morariu;

90 *Simplitatea maturității sau maturitatea care te poartă către simplitate?* de Marinela Țepuș;

93 *Simple note...* de Crenguța Manea.

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





Spectacole

BUCUREŞTI

Adulter şi crimă de Adrian Mihalache *(Nu se ştie cum* de Pirandello – Teatrul „Nottara“);

A vorbi despre ceea ce nu se poate şti de Radu Slobodeanu *(Nu se ştie cum* de Pirandello – Teatrul „Nottara“);

Nivelurile realului de Crenguţa Manea *(Nu se ştie cum* de Pirandello – Teatrul „Nottara“);

Marchizul de Sade în haine decolorate de Mircea Ghiţulescu *(Marchizul de Sade* de Doug Wright – Teatrul Odeon);

Acuplare fără înfrânare de Adrian Mihalache *(Marchizul de Sade* de Doug Wright – Teatrul Odeon);

Teatru despre teatru de A. Mihalache *(Şase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello – Teatrul „Bulandra“;

„Don Quijote“ – pericolul reţetei de Cristina Modreanu *(Don Quijote* de Cervantes – T.N.B.)

Un alt Afrim de Nicolae Prelipceanu *(Cheek to cheek* de J. Gardell – Teatrul „Nottara“);

Obiectiv vorbind... de Antoaneta Iordache *(Peşte cu mazăre* de Ana Maria Bamberger – Theatrum Mundi);

Statuete de Tanagra de Marinela Ţepuş *(Step 100%* – ARCUB şi Compania GESTUAL ART);

Orfeu şi imaginile descompuse de Alina Mang *(Orfeu sau cum să te dezbraci de pene,* după Gellu Naum – Studioul Toaca şi Teatrul Foarte Mic);

Râsul cui? de Alina Mang *(Nepotu'* de Adrian Lustig – Teatrul de Comedie);

„Scaunele“ cu decor de voci de Mircea Ghiţulescu *(Scaunele* de Eugen Ionescu – Fundaţia ATAC şi T.N.B.);

De toate, pentru toţi de Cristiana Gavrilă *(America-ştie-tot* de Nicole Duţu – Radio Total şi Teatrul Luni de la „Green Hours“);

Amintiri din lumea de dincolo de M. Ghiţulescu *(Petrecere într-un pian cu coadă* de Mihai Ispirescu – T. „Nottara“);

ARAD

O clipă de Arad, constatări, ipoteze, aplauze pentru actori de Antoaneta Iordache *(Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, *Cheek to cheek* de J. Gardell, *Atentate la viaţa ei* de Martin Crimp – Teatrul „Ion Slavici“ şi *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă, *Motanul încălţat* după Fraţii Grimm&Charles Perrault şi *Prinţesele vrăjite* de Cristian Pepino – Teatrul de Marionete);

Onisim Colta: *„Arta nu se poate lipsi de sacru“,* interviu realizat de Ion Parhon;

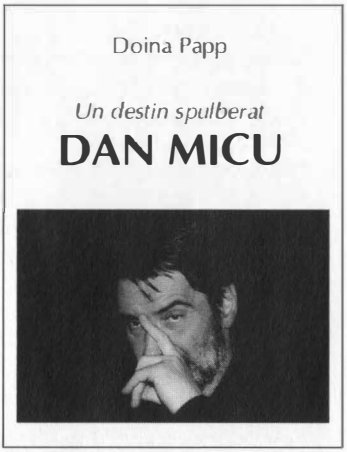
TIMIŞOARA

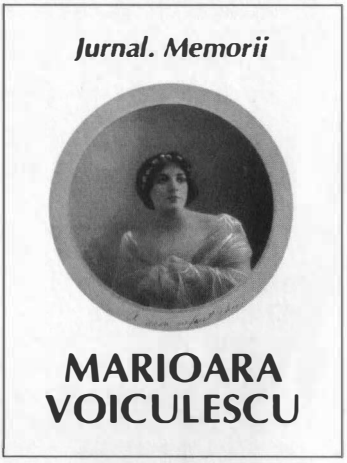
Romanţă despre nimicul de trăit în faţa morţii de Simona Donici *(Scaunele* de Eugène Ionesco – Teatrul German de Stat);

Ambiguitatea personajelor şi imaginea plastică violentă de Ioan Jurcă Rovina *(Scaunele* de Eugène Ionesco – Teatrul German de Stat)

Păpuşile la „cabaret politic“ de Ioan Jurcă Rovina *(Regele moare... de râs* de Emil Şain – Teatrul pentru Copii şi Tineri „Merlin“);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“





IAȘI
140 *Eul ca mască a Sinelui* de Ștefan Oprea *(Peer Gynt* de Henrik Ibsen – Teatrul Național „V. Alecsandri");
142 *În sfârșit, inițiativă particulară* de Oltița Cîntec *(Asasinii de scafeți* după *Lecția* de Eugen Ionescu);
CLUJ-NAPOCA
144 *Deșteptarea primăverii din pădurea adormită* de Ion Cazaban *(Frumoasa din pădurea adormită*, scenariu de Marc Bogaerts – Teatrul Național);
BRĂILA
147 *Diversitate și identitate* de Ion Cazaban *(Povestea unui înger* după *La Lilieci* de Marin Sorescu; *Năzdrăvanul Occidentului* de John Milington Synge; *Tăblia de la marginea patului* de Mimi Brănescu – Teatrul „Maria Filotti");
GALAȚI
150 *Personalități puternice, roluri ofertante* de Irina Ionescu *(Șantaj* de L. Razumovskaia – Teatrul Dramatic „Fany Tardini");
SIBIU
152 *Joc de echipă, improvizații de succes* de Irina Ionescu *(Derby,* un spectacol de Alexander Hausvater – Teatrul Național „Radu Stanca");
154 *Tristețea unor oameni singuri* de Oana Borș *(Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov – Teatrul Național „Radu Stanca");
PIATRA NEAMȚ
156 *George Astaloș la Teatrul Tineretului* de Mircea Ghițulescu
(Spargere fără profit de George Astaloș – Teatrul Tineretului);
BRAȘOV
157 *O mască râde și două plâng* de Mircea Ghițulescu *(Fuck you, EU. Ro.PA!* de Nicoleta Esinencu; *O afacere sentimentală*, după *Blaise* de Claude Magnier; *Ispita.Reportaj,* după *Diavolul și Moartea* de Peter Turini – Teatrul „Sică Alexandrescu");
160 *Dialog regizor–actor* de Marinela Țepuș *(Fuck you, EU. Ro.PA!* de Nicoleta Esinencu – Teatrul „Sică Alexandrescu");
MIERCUREA CIUC
162 *Regizorul care se (re)găsește pe sine* de Marinela Țepuș *(Un tramvai numit Popescu,* după Cristian Popescu – S.R.R., Teatrul Național Radiofonic și *Tragedia omului* de Madách Imre – Teatrul Maghiar „Csiki Játékszin");
PITEȘTI
164 *Jucătorii de ieri și azi* de Constantin Paraschivescu *(Jucătorii* de Gogol – Teatrul „A. Davila");
ORADEA
166 *Un roman muzical* de Elisabeta Pop *(Tom Jones,* după romanul lui Henry Fielding – Trupa Szigligeti);
169 *Ce ironie!... să mori jucând un... bolnav închipuit!* de Elisabeta Pop *(Bolnavul închipuit,* după Molière și Bulgakov–*Teatrul de Stat, Trupa „Iosif Vulcan");*

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 6–7–8/2005
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

TÂRGOVIȘTE
172 *O carte (de vise) scrisă în doi* de Andreea Dumitru *(Visele călătorilor de pe „Titanic“*, un scenariu de Mihai Măniuțiu – Teatrul „Tony Bulandra“);
TÂRGU MUREȘ
173 *Decalogul deteatralizării* de Oana Cristea Grigorescu *(Paraziți* de Marius von Mayenburg – Teatrul „Ariel“);
BOTOȘANI
175 *Chirița la Botoșani* de Corina Herghelegiu *(Cucoana Chirița* de V. Alecsandri – Teatrul „Mihai Eminescu“);
TELEVIZIUNE
178 *Cum s-a născut un nou „Toujours l'amour“!* de Ion Parhon;
RADIO
181 *Mihuța noastră* de Constantin Paraschivescu
182 **Noutăți teatrale**
Auăleu – înființarea unui nou teatru.
185 **Cartea de teatru**
185 *Diagramele unui parcurs sinuos* de Mircea Morariu *(Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate* de Marian Popescu);
187 *Perseverența privitorului* de Mircea Morariu *(Privitor la aceeași scenă* de Vasile Savinescu);
189 *Scena, ca o mare iubire* de Constantin Paraschivescu *(Pragul iubirii* de Ion Parhon);
190 *Jocul cu satiri și măști la Michel de Ghelderode* de Gabriela Mihalache *(Rătăcirile Marelui Macabru. Școala bufonilor* de Michel de Ghelderode*)*
192 *(Post)modernul Bogdan Ulmu* de Oltița Cîntec *(Ion Creangă, dramaturg fără voie* de Bogdan Ulmu).
194 **Noi în lume**
194 *„D'ale carnavalului“ la Naționalul budapestan* de Ana Scarlat;
199 **Lumea la noi**
199 *Portret de grup cu bărbați în mișcare* de Oana Cristea Grigorescu;
200 **Din lume**
200 *Pupi Siciliani* de Raluca Tulbure;
203 *Berliner Ensemble – un trecut fără viitor?* traducerea și adaptarea de Andreea Dumitru;
207 *Festivalurile verii 2005* de Andreea Dumitru.
209 **Info UNITER**
211 **Calendar teatral**
214 **Catedra UNESCO:** *Șase ani de experiențe pedagogice teatrale internaționale* – a VI-a ediție a Atelierelor Internaționale ale Școlilor de Teatru.
218 **Teatrul „George Ciprian“ Buzău –** *Locul în care clipa e mai importantă decât eternitatea.*
228 **TVR Cultural se prezintă**

Cop. I: CLAUDIA IEREMIA
în *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tancred Dorst. Regia: Claudiu Goga.
Cop. II: BOGDAN ZSOLT
în *Woyzeck* de Büchner.
Regia: Mihai Măniuțiu. Foto: Florin Biolan.
Cop. IV: Scenograful ȘTEFAN CARAGIU.

Revistă editată
de
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU“
și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

(P)

75 de minute despre...

Panel show live pe TVR Cultural
Sâmbăta – ora 14,15–15,30
Moderator și realizator : IOANA DRĂGAN

TVR CULTURAL

În iunie, la TVR Cultural, 75 de minute de provocare culturală

Sâmbăta la TVR Cultural totul este cultură. Sentimente, atitudini, gesturi, instrumente, mentalități de ieri și de azi, mitologii, curente de idei, viață cotidiană și istoria oamenilor obișnuiți. **75 de minute despre**... cu Ioana Drăgan vă propune și în luna iunie o provocare culturală, un talk-show incitant, cu personalități ale culturii române și vocea străzii.

Pe 11 iunie, emisiunea își propune să aducă în discuție problema banilor *(75 de minute despre bani),* iar pe 18 iunie, Ioana Drăgan împreună cu invitații săi vor discuta 75 de minute despre călătorii, telespectatorii fiind invitați într-o călătorie magică, antrenantă, o adevărată provocare culturală *(75 de minute despre călătorii).*

Nu pierdeți, așadar, sâmbăta la prânz, pe TVR Cultural, 75 de minute despre tot ceea ce ne definește existența

„Ia te uită, ce-ai uitat"

Duminica la ora 13,00

În luna iunie, provocări la „Ia te uită, ce-ai uitat", pe TVR Cultural

Magazinul cultural *„Ia te uită, ce-ai uitat"*, difuzat în fiecare duminică la ora 13,00 la TVR Cultural, și moderat de Florin Iaru, îi provoacă și în luna iunie pe telespectatori la discuție: patru întâlniri speciale, cu invitați de excepție, cu dezbateri incitante și fragmente din arhivă care vin în completarea temelor de discuție.

Astfel, ediția din 29 mai, înainte de Ziua Internațională a Copilului, va fi dedicată teatrului de copii, fiind o adevărată incursiune în acest univers fascinant. Dezbaterea va fi presărată cu citate prezentate de Carmen Palcu, actriță a Teatrului „Ion Creangă", precum și cu momente din arhivă.

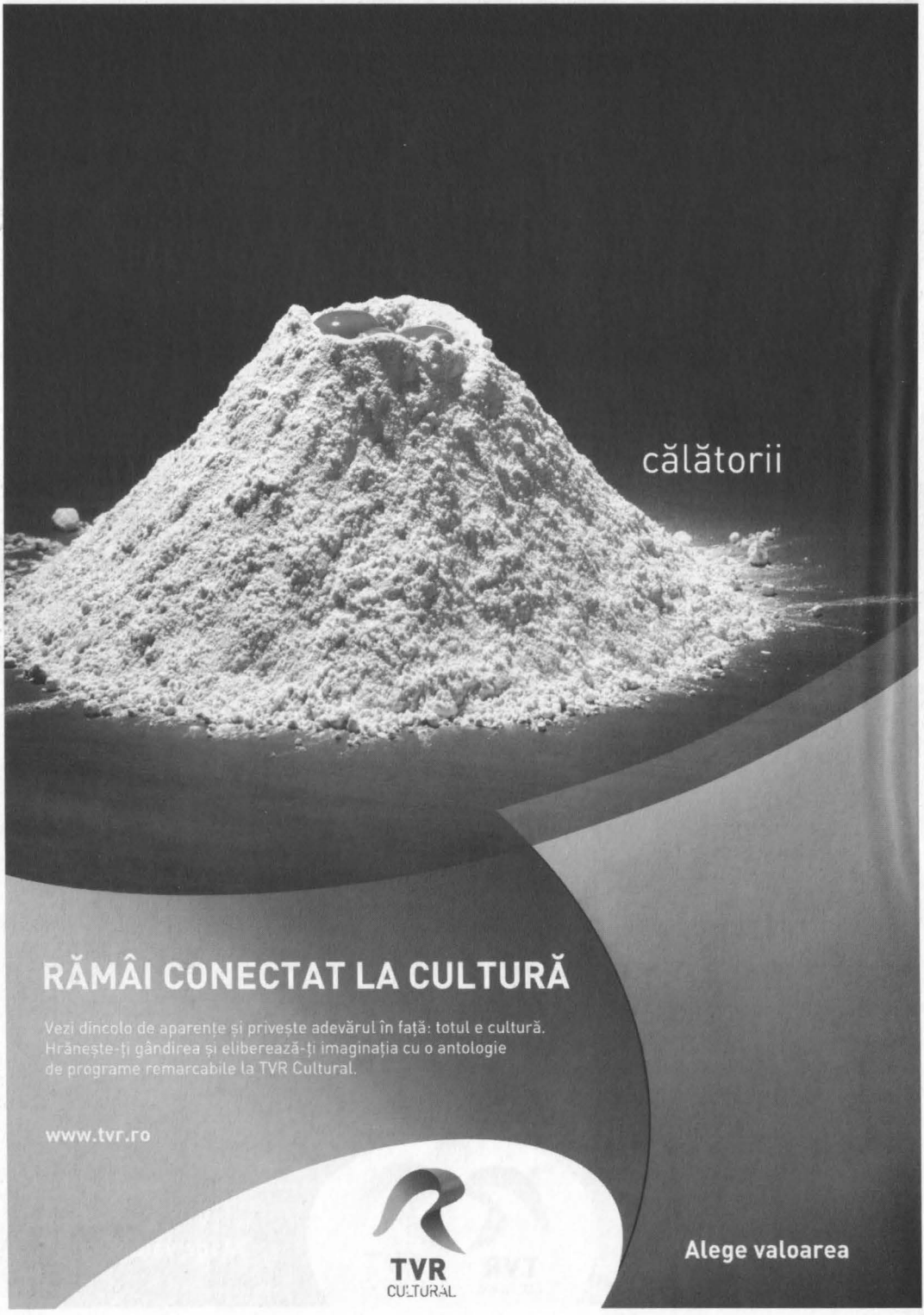
Pe 19 iunie, emisiunea va aduce în discuție legătura dintre oameni și personaje. Invitați vor fi actori români renumiți, care vor împărtăși telespectatorilor povestea personajelor pe care le-au interpretat de-a lungul anilor, drumul care trebuie parcurs până la esența unui personaj, legătura care se stabilește între om și personaj și cum poate trăi omul din spatele personajului în umbra acestei entități imaginare.

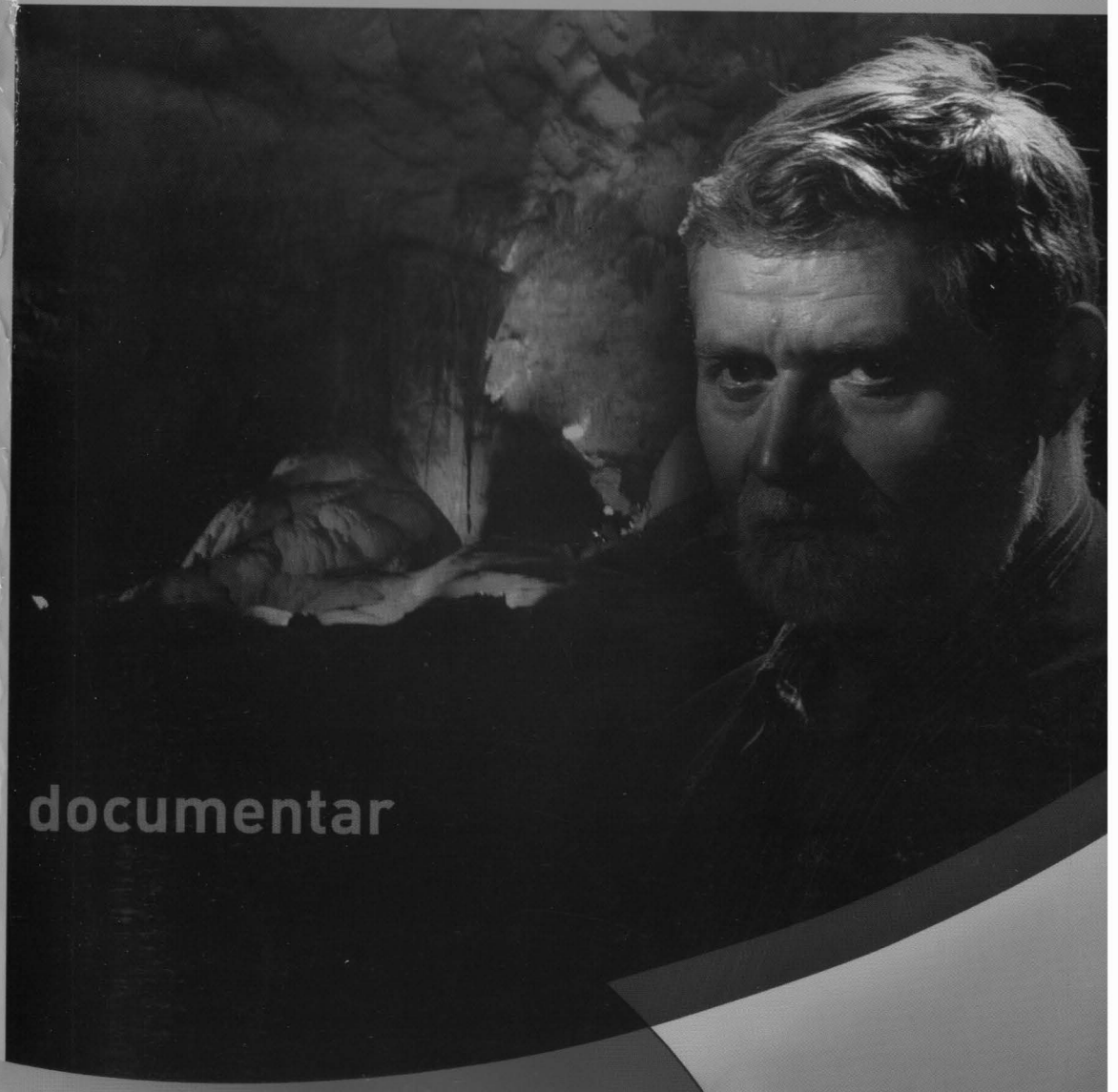
În fine, pe 26 iunie, discuția va lua în calcul vacanța și stresul pe care, de multe ori, aceasta ni-l aduce. În căutarea relaxării și a dorinței de a ne recrea, de multe ori ne lovim de obstacole precum aglomerația de pe autostrăzi sau plajele mult prea aglomerate și uneori murdare. Așadar, o ediție într-un cadru relaxat, pe măsura vacanței care se apropie.

artă
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
www.tvr.ro
TVR
CULTURAL
Alege valoarea

teatru
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
www.tvr.ro
TVR
CULTURAL
Alege valoarea

muzică
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
www.tvr.ro
TVR
CULTURAL
Alege valoarea


călătorii
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
www.tvr.ro
TVR
CULTURAL
Alege valoarea



documentar

GEOGRAPHICA

OAMENI, LOCURI, VIETUITOARE

documentar
SÂMBĂTĂ ora 13.00

În fiecare sâmbătă, la ora 13:00 Cristian Lascu prezintă GEOGRAPHICA, documentar marca National Geographic la TVR Cultural

www.tvr.ro

TVR
CULTURAL

Alege valoarea